

Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft

Athenäum 11. Jahrgang

Jahrbuch für Romantik

Schöningh
Paderborn [u.a.]
2001

ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik

ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik

11. Jahrgang 2001

Herausgegeben von

Ernst Behler † (Seattle) · Manfred Frank (Tübingen)
Jochen Hörisch (Mannheim) · Günter Oesterle (Gießen)

Ferdinand Schöningh

Paderborn · München · Wien · Zürich

GA 7733 - 11. 2001 (2002)

Beirat: Redaktion: Dr. Hans J. Jacobs

Titelbild:

Carl Blechen, 1798-1840.

Bäume im Herbst bei Sonnenaufgang

Öl auf Papier auf Leinwand

Staatliche Museen zu Berlin.

Nationalgalerie



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Athenäum: Jahrbuch für Romantik. – Paderborn; München;
Wien; Zürich: Schöningh.

Erscheint jährlich. – Aufnahme nach Jg. 1. 1991

ISSN 0940-516X

Jg. 1. 1991 –

Einbandgestaltung: Anna Braungart, Regensburg

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier © ISO 9706

© 2002 Ferdinand Schöningh, Paderborn
(Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind
urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den
gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des
Verlages nicht zulässig.

Printed in Germany. Herstellung: Ferdinand Schöningh, Paderborn

ISSN 0940-516X
ISBN 3-506-70961-5

zk = 15.2.2002

Inhaltsverzeichnis

<i>Editorial</i> Günter Oesterle	9
--	---

Abhandlungen

Roland Borgards/Harald Neumeyer: Der Mensch in der Nacht – die Nacht im Menschen. Aufgeklärte Wissenschaften und romantische Literatur	13
Maximilian Bergengruen: „Anliegen unserer Leiber“ Friedrich Heinrich Jacobi und der performative Widerspruch	41
Michel Chaouli: Friedrich Schlegels Labor der Poesie	59
Bärbel Frischmann: Friedrich Schlegels Platonrezeption und das hermeneutische Paradigma	71
Hans-Georg von Arburg: Gotthilf Heinrich Schuberts Die Kirche und die Götter (1804) – ein frühromantischer Roman in literatur- und medizinhistorischer Sicht	93
Stefan Hoffmann: Brentano mit McLuhan. Über die romantische Aufhebung unreiner Medien. Eschatologische Strukturen in der Medientheorie	123
Werner Wilhelm Schnabel: Erzählerische Willkür oder säkularisiertes Strukturmodell? Jean Pauls „Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal“ und die biographische Form	139
Wolf Gerhard Schmidt: Der ungenannte Quellentext. Zur Wirkung von Fouqués <i>Held des Nordens</i> auf Wagners <i>Ring-Tetralogie</i>	159
Ernst Behler (†): Die frühromantische Sprachtheorie und ihre Auswirkung auf Nietzsche und Foucault	193

Tagungsbericht

Christiane Frey. „...das ersehnte Land“ – E.T.A. Hoffmann und Italien. Ein Tagungsbericht	215
---	-----

Miszelle

- Michael Wetzel: „ächt“ modern. Zum 200. Todestag des
Dichters Novalis. 219

Buchbesprechungen

Barbara Thums

- Hedwig Pompe: Der Wille zum Glück. Bettine von Arnims
Poetik der Naivität im Briefroman *Die Günderode* 227

Barbara Thums

- Burkhard Dohm: Poetische Alchimie. Öffnung zur Sinn-
lichkeit in der Hohelied- und Bibeldichtung von der
protestantischen Barockmystik bis zum Pietismus. 231

Lothar van Laak

- Harald Tausch: Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow
im Kontext der Kunsttheorie um 1800. 238

Carola Hilmes

- Therese Huber: Briefe Band 1: 1774-1803 241

Yvonne Wübben

- Bernhard Budde: Aufklärung als Dialog. Wielands
antithetische Prosa. 246

Christiane Frey

- Peter Schnyder: „Die Magie der Rhetorik. Poesie,
Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk“ . . 249

Roland Borgards

- Joseph Vogl (Hrsg.): Poetologien des Wissens um 1800 253

Claudia Albes

- Heinz J. Drügh: Anders-Rede. Zur Struktur und historischen
Systematik des Allegorischen 256

Jörn Steigerwald

- Neues zu E.T.A. Hoffmann. Sammelrezension von: Stefan
Bergström: *Between Real and Unreal*; Klaus Deterding:
Magie des Poetischen Raums; Detlef Kremer: *E.T.A.
Hoffmann*; Kenneth B. Woodgate: *Das Phantastische
bei E.T.A. Hoffmann* 262

Jörn Steigerwald

- Bettine Menke: *Prosopopoiia: Stimme und Text bei Bretano,
Hoffmann, Kleist und Kafka*. 271

Viola Hildebrand-Schat	
Karl Eibl: Das monumentale Ich – Weg zu Goethes „Faust“	276
Heinrich Pacher	
Renate Homann: <i>Theorie der Lyrik</i>	280
Michael Wetzel	
Kleists Entsetzen über Ersetzbarkeit. Zu Justus Fetschers: Verzeichnungen. Kleists „Amphitryon“ und seine Umschrift bei Goethe und Hofmannsthal.	284
Michael Wetzel	
Die Aktualität der Romantik. Sammelrezension von: Gerhard Neumann/Günter Oesterle (Hrsg.): Bild und Schrift in der Romantik; Bettine Gruber/Gerhard Plumpe (Hrsg.). Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klusmann; Rakefet Sela-Sheffy: Literarische Dynamik und Kulturbildung.	286
<i>Ideenzirkulation</i>	
Stéphane Michaud: Inhaltsverzeichnis von „Romantisme“ No. 107-110	291
Anschriften der Mitarbeiter	297
<i>In eigener Sache</i>	299

Editorial

Mit dem vorliegenden Band wird das Athenäum 10 Jahre alt. Damals, 1991, schien den Herausgebern die Wahl des Titels „Athenäum“ für ein Jahrbuch, das sich der wissenschaftlichen Vergegenwärtigung und Kritik der Romantik widmen wollte, kühn, fast vermessen. Selbst dann, wenn man zunächst nur programmatisch versprach, 'Anstoß' geben zu wollen und „die Vereinigung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist“ im Auge zu behalten, lag darin eine Herausforderung. Spätestens jedes Mal, wenn Fahnen des neuen Athenäum zur Korrektur anstehen, stellt sich als kritische Reliefgebung das romantische Athenäum ein und sei es zum Ansporn, zur historischen Distanzmessung und Schärfung des Differenzbewusstseins.

An Spannbreite der Themenstellungen und methodischen Zugänge, an kritischen Fragen und polemischen Untertönen fehlt es auch diesmal nicht. Mit zwei Studien zur Poetologie des Wissens wird in die virulente Diskussion über den Wissenschaftscharakter der Poesie eingegriffen. Michel Chaouli setzt prononciert mit der These ein, dass Poesie und Poetik von der Wissenschaft her zu beschreiben sind und nicht umgekehrt, um anschließend den Aufstieg der Chemie zum Leitmodell des frühromantischen Projekts zu begründen. Gerade weil Chemie keine systematische Kunst und nicht formalistisch deduzierbar, sondern als Experimentallehre unwägbare und vom Scheitern und Misslingen bedroht sei, gerade weil sie Restbestände alchemistischer Kunst mittransportiere, sei sie für das romantische Poesiemodell attraktiv. Roland Borgards und Harald Neumeyer stellen die geläufige These von der Umwertung der Nacht durch die Romantik gegenüber der Aufklärung in Frage. Ausgehend von einer umfangreichen Sondierung der aufgeklärten Wissenschaften (Polizeiwissenschaften, Medizin, Psychologie und Pädagogik) können sie zeigen, dass dieses und die romantische Literatur „in ihrem Reden über Nacht an einem gemeinsamen Projekt arbeiten – der Konstitution des Menschen als eines Doppelwesens aus Tag und Nacht, aus Bewusstsein und Nicht-Bewußtsein“. Im Spannungsfeld von Poesie, Poetik und Wissenschaft bewegt sich auch die Studie von Arburgs über den frühroman-

tischen Ärzteroman „Die Kirche und die Götter“ von Schubert. Ihn kennzeichnet eine 'Wechselwirtschaft' von Ästhetik und Therapeutik, in der Medizin nicht bloß zum „Theorielieferant der Poetik“ abgewertet wird, sondern Poesie zugleich zum Therapeutikum im Dienste der Medizin avanciert. Bei der Indienstnahme des Brownianismus durch die Poesie bemerkt von Arburg einen „performativen Effekt“. Auf philosophiegeschichtlichem Terrain rücken die Untersuchungen Maximilian Bergengruens zu Jacobi das Performative ins Zentrum. Prononciert wird das „MünchhausenTrilemma“ durchgespielt und damit die Möglichkeit bedacht, im Dialog den performativen Widerspruch der Opponenten transparent zu machen. Deutlich wird hier auch, was der Aufsatz von Michel Chaouli schon am Leitmodell der Chemie aufdecken konnte: der Verabschiedung von Grundsatzphilosophie und Teleologie um 1800 steht ein Reformulierungsversuch gegenüber, der Metaphysisches offenbar doch nicht ganz preiszugeben bereit ist. Zwei Arbeiten behandeln dieses Problem auf gänzlich unterschiedliche Weise. Bärbel Frischmann differenziert die jüngst in historisierender Absicht geforderte Verabschiedung einer bis heute wirkmächtigen romantischen Platoninterpretation, nach der die Romantik ungerechtfertigterweise in Platons Philosophie einen Prototyp der identitätsphilosophischen Position hineinprojiziert habe. Aus anderer Perspektive und doch aus vergleichbar aktuellem Anlass versucht Stefan Hoffmann zwei gegenwärtig diskutierte Möglichkeiten einer Medienrevolution auf die Situation um 1800 zurückzuspiegeln. Wenn es heute zwischen Mc Luhan und Winkler darum gehe, ob die Medienrevolution die Vision von der Aufhebung der fragmentierten und verstreuten Individuen in der einenden, elektronischen Mediensphäre erlaube oder als Reflexionsmedium eher Differenzierung fördere, so sei in Brentanos 'Godwi' eine vergleichbare Problemkonstellation auszumachen. Dieser Roman verhandle nämlich die Frage, ob es möglich sei, das romantische Kunstwerk und die naturwissenschaftlichen Experimente als unreine Medien im reinen absoluten Medium aufzuheben. Auch Werner Wilhelm Schnabels Studie zu Jean Pauls „Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal“ fasst den ästhetischen Umbruch um 1800 ins Auge. Zunächst scheint traditionell eine literarische Gattungsfrage, nämlich die Kombination von Idylle und Biographie im Vordergrund zu stehen. Die Interpretation der einzigartigen Drastik der Sterbeszene des Schulmeisterlein Wutz mit Lotmann als „Minusverfahren“ verankert diese in der anthropologischen Wende: das vorgegebene Gattungsmodell der Leichenpredigt wird radikal aus seiner didaktischen und religiösen Apellstruktur herausgelöst, Aussparung und Reduktion eines vorge-

gebenen Musters werden insistierend verfolgt. In dem Beitrag von Wolf Gerhard Schmidt, der sich dem Verhältnis von Fouqués „Held des Nordens“ und Wagners „Ring“ – Tetralogie widmet, wird Ausparung ideologiekritisch relevant. Vergleichende Analysen von Sprache, Motive und Handlung weisen deutlich auf intertextuelle Bezüge. Und doch hat Wagner jeden Hinweis auf Fouqués Werk vermieden. Wollte er sich die „Pioniertat“ sichern oder war es die Gefahr, als uneigenständiger Romantiker zu firmieren, die diese Verschweigungsstrategie hervorrief? Am Schluß steht eine Arbeit von Ernst Behler. Die imponierende Souveränität der Argumentations- und Schreibweise dieses Autors ist hier erneut zu bewundern. Mit sicherem Gespür bessert er Foucaults Beschreibung des Epistemewechsels vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert nach. Auf „Foucault – freundliche Weise“ versucht er „eine Leerstelle“ in Foucaults Buch „Die Ordnung der Dinge“ auszufüllen. Korrespondierend zu der von Foucault herangezogenen Philosophenschule der sogenannten Ideologen beschreibt Behler passgenau die frühromantische Sprachtheorie. Bei der Lektüre dieses Textes, der Lebendigkeit von Behlers Stil und der Diskussionsoffenheit seiner Argumentationsweise fällt es schwer, sich eingestehen zu müssen, dass diese Studie posthum veröffentlicht ist.

Abhandlungen

Roland Borgards/ Harald Neumeyer (Gießen)

Der Mensch in der Nacht – die Nacht im Menschen Aufgeklärte Wissenschaften und romantische Literatur

Dem „Geflügel der Nacht“.
Ludwig Tieck: Runenberg

Januar 1788, im Herzogtum Holstein: Ob als Bäcker oder als Bootsmann, Johann Albers führt ein untadeliges Leben; jeden Winter, wenn die Flüsse zugefroren, quartiert er sich bei seinen Eltern ein und bringt „still und ordentlich“¹ die Zeit bis zum nächsten Frühjahr. Doch die Wiederkehr des Verdrängten wirft ihn aus der Bahn des Gewohnten. Eine Nacht im Leben des Johann Albers macht ihn zum Fall für Gerichtsmediziner, Psychologen und Anthropologen. Nach Jahren kommt ein Bekannter aus der Konfirmationszeit in das kleine Dorf zurück. Jeden Abend zieht dieser am Fenster Albers' vorbei und löst Erinnerungen aus, die Albers nicht mehr zu erinnern hoffte: Erstens die öffentliche Beschuldigung durch den Bekannten, er, Albers, habe ihm ein Messer entwendet, zweitens die „Verweise“², die Albers vom Prediger erhielt, bis das Messer wiedergefunden wurde; drittens der durch diese Streitigkeiten erfahrene „Schimpf“.³ Mit jedem Mal, da der Bekannte am Fenster vorbeigeht, wächst in Albers das Gefühl von Rache. Er schnitzt einen Knüppel und gießt dessen Ende mit Blei aus. Doch der Bekannte bleibt plötzlich aus. Nach Abenden des Harrens steht Albers in einer schlaflosen Nacht „sich beynahe unbeußt“⁴ auf, greift zu seinem Knüppel und ermordet seine Eltern. Denn, so gibt er später zu Protokoll, er habe eine Stimme gehört, die ihm einflüsterte: „da du ihn nicht antreffen kannst, so gehe hin und erschlage deine Eltern.“⁵

¹ Immanuel David Mauchart: Allgemeines Repertorium für empirische Psychologie und verwandte Wissenschaften. 5 Bde. Nürnberg 1792-1799. Bd. 3: Nürnberg 1793, S. 113.

² Ebd., S. 114.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 115.

⁵ Ebd.

Der Fall des Johann Albers ist in dem *Repertorium für empirische Psychologie* des Tübinger Gelehrten Immanuel David Mauchart überliefert. Für uns bietet dieser Fall in zweifacher Hinsicht mehr als eine Anekdote. Zum einen ist in ihm das Profil der Nacht festgeschrieben, wie es in der Aufklärung konnotiert ist: Die Nacht als Zeitraum des Verbrechens, des Unberechenbaren, des Irrationalen. Zum anderen verdeutlicht sich an diesem Fall das Verhalten der Aufklärer gegenüber „Nacht“: Der Psychologe Mauchart kann die nächtliche Mordtat so nicht stehen lassen – sie muß „heller“⁶ gemacht werden. Erklärung liefert Mauchart mit der „Lehre von den dunklen Vorstellungen und ihrer Macht über das menschliche Gemüth“.⁷ Damit kommt die Nacht nicht nur als konkreter Zeitraum, sondern auch als Metapher ins Spiel. Denn „dunkle Vorstellungen“ bezeichnen Vorstellungen, die dem Menschen selbst nicht zugänglich sind, die aber genau deshalb Einfluß auf seine Handlungen haben. Was in den Augen einer Vernunftlogik als widersinnige bzw. sinnlose Handlung erscheint, ist motiviert aus jenem Vorstellungskomplex, der der menschlichen Seele absolut nicht-bewußt ist. So endet Mauchart seine Analyse mit folgendem Vermerk:

Es war aufgereizte, lange nicht befriedigende Leidenschaft vorhanden, die Rache, die er an dem jungen Purschen, der ihn vor langen Jahren einmal beleidigt hatte, zu üben sich vorgesetzt hatte; auch die gräßliche That selbst beweist das Daseyn und die Wirksamkeit dunkler Vorstellungen, er konnte sich schlechterdings keine Beweggründe angeben, die ihn zum Morde seiner geliebten Aeltern hätten antreiben können, es war nichts als ein dunkles ihm selbst unerklärliches Gefühl.⁸

Es gibt in der Fallgeschichte, wie Mauchart sie erzählt, zwei Nächte: Eine Nacht, die den Menschen umgibt, und eine Nacht, die im Menschen selbst liegt. Dies ist in der romantischen Literatur nicht anders. Einerseits präsentiert sie ein Ich, das einsam in der Nacht steht, sich in diese Nacht hinaussehnt und sich in sie hineinräumt. Kanonisch für diese romantische Nacht ist Eichendorffs *Sehnsucht* aus dem Jahr 1834:

Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand
Und hörte aus weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.

⁶ Ebd., S. 131, S. 137.

⁷ Ebd., S. 131.

⁸ Ebd., S. 141.

Das Herz mir im Leib entbrennte,
 Da hab ich mir heimlich gedacht:
 Ach, wer da mitreisen könnte
 In der prächtigen Sommernacht!⁹

Neben dem Ich, das in der Nacht ist, inszeniert die romantische Literatur andererseits eine Nacht, die im Ich ist. Von dieser Nacht spricht George Gordon Byron in einem seiner Gedichte aus den *Hebrew Melodies* von 1815:

My soul is dark – Oh! Quickly string
 the harp I yet can brook to hear.¹⁰

Liest man Byrons und Eichendorffs Gedichte vor der Folie von Maucharts Fallgeschichte, kann man die Entdeckung der Nacht – als konkreter Zeitraum und als Metapher – nicht mehr allein der romantischen Literatur zuschreiben.¹¹ Schon vor der Romantik ist die Nacht im 18. Jahrhundert ein beliebter Redegegenstand, und zwar nicht nur der literarischen¹², sondern auch der wissenschaftlichen Rede. Entgegen motivgeschichtlichen Arbeiten, die die romantischen Nächte aus literarischen Vorläufern entwickeln¹³, möchten wir deshalb eine Neuperspektivierung vornehmen. Zunächst sollen Polizeiwissenschaft, Medizin, Psychologie und Pädagogik auf ihren Umgang mit Nacht hin untersucht werden. Sodann möchten wir zeigen, wie die romantische Literatur in ihrer ästhetischen Gestaltung von Nacht auf die aufgeklärten Wissenschaften bezogen bleibt.¹⁴ Schließlich soll ausgeführt werden, daß aufgeklärte Wissenschaften und romantische

⁹ Joseph von Eichendorff: Sehnsucht. In: ders.: Gedichte. Versepen. Werke in sechs Bänden. Bd. 6. Hg. v. Hartwig Schulz. Frankfurt a.M. 1987, S. 315.

¹⁰ George Gordon Byron: Byrons' Poetry. Ed. by Frank D. McConnell. New York 1978, S. 12.

¹¹ So z.B. Gerhart Hoffmeister: Deutsche und europäische Romantik. Zweite Auflage Stuttgart 1990, S. 188: „Zu den großen Entdeckungen der Romantik gehört die der Nacht“.

¹² Das prominenteste Beispiel stellen zweifelsohne Edward Youngs *Night Thoughts* von 1747 dar. Zu denken wäre aber auch an Werthers mitternächtlichen Selbstmord – von Goethe übrigens eigens von ein Uhr nachts auf die Geisterstunde verlegt. Vgl. den Brief von Kestner, zit. in: Waltraut Wiethölter, Kommentar der Frankfurter Klassiker-Ausgabe. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe in 40 Bänden, Frankfurt a.M. 1987ff. Bd. 8. Frankfurt 1994, S. 909-1233, S. 913.

¹³ So etwa die These im Art. Nacht (Finsternis), in: Horst S. Daemmrich, Ingrid G. Daemmrich (Hg.): Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage, Tübingen, Basel 1995, S. 260-262.

¹⁴ Damit wird auch die zweite These von Gerhart Hoffmeister: Deutsche und europäische Romantik, S. 188, von einer romantischen „Umwertung der Nacht“ in Frage gestellt.

Literatur in ihrem Reden über Nacht an einem gemeinsamen Projekt arbeiten – der Konstitution des Menschen als eines Doppelwesens aus Tag und Nacht, aus Bewußtsein und Nicht-Bewußtsein.

I. „Siècle du Noir“

Im 18. Jahrhundert ergeht in der Medizin der dringende Ratschlag, nachts nicht zu wachen, sondern zu schlafen – und dies aus zwei Gründen. Sie finden sich unter anderem in der 1768 publizierten Schrift *Von der Gesundheit der Gelehrten* des Schweizer Arztes Samuel-Auguste-André-David Tissot. Nächtliches Wachen bedeutet erstens: „Die Zeit des Schlafs wird dadurch zu sehr abgekürzt, und ist zur Erholung nicht hinlänglich.“¹⁵ Wer sich aber nicht ausgiebig erholt, der vermag sein Tagwerk nicht befriedigend zu verrichten. Mangelnder Schlaf schadet also der Arbeitskraft.¹⁶ Zweitens zerrüttet nächtliches Wachen die Gesundheit, und zwar nicht nur die der Gelehrten, sondern die Gesundheit aller:

Man handelt durch das nächtliche Arbeiten den Gesetzen der Natur zuwider, welche den Anfang der Nacht zum Anfange der Ruhe bestimmt; sie nöthiget als denn zum Schlafe durch die Beschaffenheit der feuchten, kältern und ungesunden Luft, durch die Finsternis, durch das Stillschweigen, und durch das Beyspiel aller lebender Wesen; die meisten Thiere fühlen, daß ihre Kräfte bei dem Untergange der Sonne merklich vermindert werden, und verfallen in Schlaf, bis jenes Gestirn widerkömmt, so der Luft ihre Gesundheit wieder giebt.¹⁷

Mit Blick auf die Gelehrten vermerkt Tissot abschließend: „Sollte denn der Gelehrte den Gebrauch der Nacht mit dem Bösewichte und dem wilden Thiere theilen?“¹⁸

¹⁵ Samuel-Auguste-André-David Tissot: *Von der Gesundheit der Gelehrten, und anderer Leute, die bey ihren Geschäften wenige Bewegung machen*. Aus dem Französischen übersetzt. Leipzig 1775 (Erstdruck in Lat. 1766), S. 65.

¹⁶ Vgl. dazu auch Johann Gottlob Krüger: *Versuch einer Experimental-Seelenlehre*, Halle, Helmstädt 1756, Kap. 6: „Vom Wachen, Schlafen, Träumen“ (S. 180-211), hier z.B. S. 190f.: „Man spricht, der durch Arbeit ermüdete Mensch hat viel Nervensaft, oder wenn es besser klingt, Lebensgeister verlohren. Der Mangel derselben vermindert seine Empfindungen und willkürlichen Bewegungen. Was ist natürlicher, als daß er einschläft, und da er im Schlafe weder zum Empfinden noch Bewegungen Nervensaft verschwendet, so wird dieser desto häufiger im Gehirne abgeschieden, und daher kömmt die Munterkeit und Stärke, welche er bey dem Erwachen empfindet.“ Die Vorstellung, daß im Schlaf die verbrauchten Nerven geister neu produziert werden, hält sich bis zum Jahrhundertende; vgl. z.B. Ludwig Heinrich Jakob: *Grundriß der Erfahrungs-Seelenlehre*. Halle 1791, S. 288f.

¹⁷ Tissot: *Von der Gesundheit der Gelehrten*, S. 66.

¹⁸ Ebd.

Doch trotz der medizinischen Vorbehalte gegen ein Nachtleben findet ‚Nacht‘ statt – als Erfahrungs-, Arbeits- und Lebensraum. In seinen Berichten aus Paris am Vorabend der französischen Revolution, in dem *Tableau de Paris* beschreibt Louis-Sébastien Mercier, Dramatiker und Journalist, den Beginn städtischer Nacht wie folgt:

C'est en même tems l'heure la plus dangereuse (...), plusieurs violences se sont commises à l'entrée de la nuit. Un assassin, en 1769, armé d'une fronde courte, avoit déjà, à la mi-octobre, tué trois hommes dans l'espace de six jours, lorsqu'il fut arrêté.

Le jour tombe; & tandis que les décorations de l'opéra font mouvement, la foule des manoeuvres, de charpentiers, des tailleurs de pierre regagnent en bandes épaisses les faubourgs qu'ils habitent. (...) Ils vont se coucher, lorsque les marquises & les comtesses se mettent à leur toilette. (...) C'est l'heure aussi où toutes les prostituées, la gorge découverte, la tête haute, le visage enluminé, l'oeil aussi hardi que le bras, malgré la lumière des boutiques & des réverbères, vous poursuivent dans les boues en bas de foie & en foulriers plats: leurs propos répondent à leurs gestes.¹⁹

Mörder, Kulissenschieber, Adlige und Prostituierte bevölkern das nächtliche Paris. Abgesehen davon, daß sie, folgt man den Ausführungen Tissots zur nächtlichen Luftkonsistenz, alle ihre eigene Gesundheit riskieren, gefährden Prostituierte und Mörder das Leben anderer – durch die sogenannten „Franzosen“²⁰ und durch Todschatz – und gefährden „Bösewicht“ und Prostituierte zudem die soziale und moralische Ordnung – durch Eigentumsdelikte und Anreizung zum Ehebruch.²¹

Vermehrt werden diese nächtlichen Bedrohungen durch Menschen, die in der Nacht, und nur in ihr, krank sind. Davon weiß Johann Peter Frank, Direktor der medizinischen Fakultät der österreichischen Lombardei, im vierten Band seines *Systems einer vollständigen medizinischen Policey* von 1788 zu berichten:

Es giebt Menschen, die, ohne zu wissen, was sie thun, durch die Gewalt nächtlicher Träume dahingerissen, aus ihrem Bette steigen, in ihrem

¹⁹ Louis-Sébastien Mercier: *Tableau de Paris*. Nouvelle édition. Tome IV. Amsterdam 1782, Reprint Genève 1979, S. 149f.

²⁰ Vgl. zu dieser medizinischen Warnung vor der Syphilis: Johann Peter Süßmilch: Die göttliche Ordnung in den Veränderungen des menschlichen Geschlechts, aus der Geburt, dem Tode und der Fortpflanzung desselben erwiesen. 2 Bde. Berlin 1761/62, Bd. 1, S. 461.

²¹ Vgl. zur Entgegensetzung von Ehe und Prostitution: Zacharias Gottlieb Hußty: Diskurs über die medizinische Polizei. 2 Bde. Preßburg, Leipzig 1786, Bd. 2, §§ 446-459.

ganzen Hause, selbst auf gefährlichen Stellen, sicherer, als sie wachend thun würden, herumirren, und schlafend die Straßen durchwandern, dabey aber nach ihren Vorstellungen handeln, und wenn diese wie oft geschieht, stürmisch sind, andere Menschen überfallen, und manchmal gefährlich verletzen.²²

Gleich Prostituierten, Mördern und „Bösewichten“ jeglicher Couleur gefährden die Nachtkranken die öffentliche Ordnung.

Die innere Ordnung von Schulen und Erziehungsanstalten wird, glaubt man den Pädagogen des 18. Jahrhunderts, von einer schlimmeren Seuche als der „Pest“²³ bedroht: Die Begabungen der Besten verkehren sich in ihr Gegenteil, ja Jugendliche werden im Alter von 13, 14, 15 Jahren dahingerafft, seelisch zerrüttet und körperlich gänzlich geschwächt.²⁴ Die Seuche kommt im Schutz der Nacht, ist Teufelswerk und zeugt von einer absoluten Ohnmacht der Vernunft gegenüber geheimen Seelenkräften. Die Seuche trägt den Namen Onanie. 1783 zitiert der Pädagoge und Schulleiter Christian Gotthilf Salzmann in seiner Schrift *Über die heimlichen Sünden der Jugend* aus dem Brief eines Schülers, in dem dieser getreulich sein ‚Erstes-Mal‘ schildert:

Es war ein schrecklicher schwarzer Winterabend (...). Eine Nacht, wo man kaum Himmel und Erde unterscheiden konnte, in der ich mit einem Herzklopfen, dessen Ursache ich, da ich keine Ahnungen glaubte, mir schlechterdings nicht erklären konnte, auf das geheime Gemach ging, ohne zu wissen, was oder wen ich da finden werde. (...) Todesangst (...); ein Scharren mit einem Fusse (...), daß (ich weiß weder wie, noch warum?) mir kein anderer Gedanke einfiel, als, das wäre der Teufel. Ich hätte fliehen sollen, aber ein geheimer Zug in meiner Seele nöthigte mich, mich nicht allein zu setzen, sondern von allen Sitzen gerade den zu wählen, der neben dem Orte war, wo das Geräuch entstand. (...) Wie's

²² Johann Peter Frank: System einer vollständigen medicinischen Polizey. 8 Bde. Mannheim 1779ff. Bd. 4. Mannheim 1788, S. 144.

²³ So beispielsweise Christian Gotthilf Salzmann: Ueber die heimlichen Sünden der Jugend. Dritte Auflage Leipzig 1799 (Erstauflage 1785), Vorrede, unpag.

²⁴ Vgl. die Fallgeschichten Georgs und eines ungenannt bleibenden Mädchens in: Peter Villaume: Ueber die Unzuchtsünden der Jugend. Eine gekrönte Preisschrift. In: Joachim Heinrich Campe (Hg.): Allgemeine Revision des gesammten Schul- und Erziehungswesens von einer Gesellschaft praktischer Erzieher. 16 Bde. Hamburg 1785-1792. Bd. 7 (1787), S. 1-308, S. 290-308, sowie der Fall des Wilhelms bei: Johann Friedrich Oest: Höchstnöthige Belehrung und Warnung für Jünglinge und Knaben, die schon zu einigem Nachdenken gewöhnt sind. Eine gekrönte Preisschrift. Aus dem sechsten Theile des Revisionswerkes besonders abgedruckt und herausgegeben von J. H. Campe. Wolfenbüttel 1787. Neu hg. v. Johannes Merkel, Dieter Richter. München 1977, S. 1-31.

eigentlich in meiner Seele vorgieng, weiß ich nicht nicht mehr, ich wußt's wohl damals eben so wenig als jetzt: ich kam zu keiner deutlichen Idee, ich war wie halb todt. (...). Er ergriff meine Hand. Ich wußte nicht wer's war, ich ließ sie ihm.²⁵

Gegen diese Bedrohungen und Gefährdungen setzen die aufklärerischen Licht- und Ordnungsmächte in Polizeiwissenschaft, Medizin, Psychologie und Pädagogik Strategien, die auf eine Bewältigung der nächtlichen Herausforderungen zielen.

Die Versuche einer umfassenden künstlichen Beleuchtung stehen im Dienst der Städteverwaltung und erfolgen im Namen von Ruhe und Sicherheit. Der kaiserlich-königliche Regierungsrat Joseph von Sonnenfels bemerkt in seinen 1769 veröffentlichten *Grundsätzen der Polizey-, Handlung- und Finanzwissenschaft*:

Die Sicherheit in den Städten zur Nachtzeit desto besser handzuhaben, auch bei Nachtwachen die Aufsicht zu erleichtern, sind die Beleuchtungen der Städte von einem außerordentlichen Nutzen. Es werden nämlich in den Häusern in einer solchen Höhe, daß die Wagen darunter wegfahren können, gläserne Laternen von einer ebenmäßigen vorgeschriebenen Größe und Gestalt ausgesteckt, welche von der Polizey ordentlich eingetheilt werden. Die Beleuchtung dieser Laternen wird besser, gegen eine jährliche Entrichtung von der Polizey selbst besorget, als von den Privateigenthümern. Es wird ein gewisses Zeichen, z.B. mit einer Glocke gegeben, nach welchen sie alle angezündet werden müssen. Die Nachtwache hat darauf zu sehen, damit sie nicht erlöschen; und sind diejenigen, welche eine solche Laterne muthwillig einschlagen, auf das strengste zu bestrafen.²⁶

Doch Licht schafft noch keine vollständige Sicherheit auf den Straßen. Mercier widmet in seinem *Tableau de Paris* ein ganzes Kapitel dem nächtlichen Kontrollpersonal:

La sûreté de Paris, pendant la nuit, est l'ouvrage du guet & de deux ou trois cents mouchards, qui battent le pavé, qui reconnoissent & qui fuivent les gens suspects.²⁷

²⁵ Christian Gotthilf Salzmann: Ueber die heimlichen Sünden der Jugend, S. 173-175.

²⁶ Joseph von Sonnenfels: Grundsätze der Polizey-, Handlung- und Finanzwissenschaft. 2 Bde. Wien 1769-1770, S. 362f. Vgl. zur Geschichte der städtischen Straßenbeleuchtung: Wolfgang Schivelbusch: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt a.M. 1986, bes. S. 83-98. Zur Macht des Lichts in der Nacht und seiner politischen Dimension vgl. auch Friedrich A. Kittler: Eine kurze Geschichte des Scheinwerfers... In: Michael Wetzell, Herta Wolf (Hg.): Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten. München 1994, S. 183-189.

²⁷ Louis-Sébastien Mercier: Tableau de Paris. Tome I, S. 196.

On n'a rien à craindre de l'insolence & de l'ivresse, parce que la main-forte n'est pas éloignée. On l'appelle à son secours, & on obtient ordinairement prompte justice.²⁸

Die Stadtverwaltung kann sich auf das Licht allein nicht verlassen; sie bedarf darüber hinaus eines Überwachungsapparates, der nicht mit scheinbar friedlichen „Laternen“, sondern mit „starker Hand“ für Ordnung sorgt.

Im Falle der Mediziner besteht die zu bewältigende Herausforderung sowohl in Krankheiten, die sich in der Nacht artikulieren, als auch in Krankheiten, die mit den Qualitäten der Nacht metaphorisch beschrieben werden. Der ‚philosophische Arzt‘ Melchior Adam Weikard stellt in einer Liste zu den „Krankheiten von vermehrter Thätigkeit des Willens“ aus dem Jahre 1799 bedenkenlos folgendes zusammen:

Somnambulismus Nachtwanderung. Studium inane Träumerey (...). Vigilia Wachen, Schlaflosigkeit. Mania mutabilis, veränderlicher Wahnsinn. Somnium, Träume. Vesania, Aberwitz.²⁹

Um die Nachtkrankheiten zu bewältigen, müssen sie auf körperliche und/oder seelische Ursachen zurückgeführt und durch ein der Diagnose entsprechendes Heilverfahren behoben werden. Sobald körperliche Ursachen in Rechnung gestellt werden – etwa „blähende Speisen, wenn sie Abends genossen werden, Anfüllung des Magens, worauf man sich bald zu Bette legt“³⁰ –, bieten die Mediziner recht einfache Kuren an: Bestimmte Essens- und Trinkvorschriften werden formuliert, die die Ernährung der Nachtkranken reglementieren.³¹ Wer nach diesen diätetischen Regeln lebt und die Nacht wieder in ruhigem Schlaf verbringen kann, lebt nicht nur gesund, sondern, so das Versprechen der Ärzte, auch lang.³² Sobald zudem seelische Ursachen ins Spiel kommen, etwa die „Reizung der Einbildungskraft“³³, erweist sich das Heilverfahren als ungleich schwieriger, da es nun, wie Weikard mit Blick auf die „Nachtwanderung“ schreibt, „ein

²⁸ Ebd., S. 198.

²⁹ Adam Melchior Weikard: Der Philosophische Arzt. 3 Bde. Neue vermehrte und durchaus verbesserte Ausgabe Frankfurt a.M. 1798f. (erstmalig in 4 Bde. 1773-75). Bd. 3: Philosophische Arzneykunst. Oder von Gebrechen der Sensationen, des Verstandes und des Willens. Frankfurt a.M. 1799, S. 98.

³⁰ Ebd., S. 109.

³¹ Vgl. die ausführlichen Abwägungen zu Speisen und Getränken jeder Art bei: Samuel-Auguste-André-David Tissot: Von der Gesundheit der Gelehrten, S. 140-172.

³² Vgl. dazu Christoph Wilhelm Hufeland: Die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern. Jena 1797, S. 385-393, der den Schlaf zu den „Verlängerungsmitteln des Lebens“ (ebd., S. 324) rechnet.

³³ Adam Melchior Weikard: Der Philosophische Arzt, Bd. 3, S. 103.

Gleichgewicht unter den Empfindungen, oder zwischen Sensation und Imagination oder Willen“³⁴ herzustellen gilt. Dies kann zum einen durch die Auflösung der ‚fixen Ideen‘ geschehen, die den Nachtwanderer umtreiben.³⁵ Zum anderen ist gleichfalls, doch in verstärkter Weise, auf den Körper zu wirken: Peitschenschläge³⁶ und eiskalte Bäder³⁷ sind keine Seltenheit; durch diese soll das abweichende Betragen der Nachtkranken dauerhaft in die Bahnen der Normalität zurückgelenkt werden.³⁸ Während allerdings die Diätetiken ihre Reglementierung der Ernährung mit Blick auf den konkreten Zeitraum der Nacht erstellen, werden bei den Therapien zur Normalisierung Behandlungen angewendet, die weder die Nacht noch das Nächtliche der Krankheiten berücksichtigen.³⁹

Auch der Diagnostik der Psychologen geht es darum, wie das Beispiel Maucharts veranschaulicht, die Anomalien menschlichen Seins aufzuklären. Der Unterschied zwischen Medizin und Psychologie ist für das 18. Jahrhundert allein ein gradueller: In der Medizin werden verstärkt körperliche Ursachen in Rechnung gestellt; die Psychologie verweist primär auf Funktionsstörungen spezifischer seelischer Vermögen und versucht auf diese Weise, menschliches Verhalten zu plausibilisieren. Ludwig Heinrich Jakob vermerkt in seinem *Grundriß der Erfahrungs-Seelenlehre* aus dem Jahre 1791 hinsichtlich der dunklen Vorstellungen: „Daß wir dergleichen Vorstellungen haben, beweiset die Erfahrung. Die Psychologie soll die Kräfte und Ursachen untersuchen, wodurch sie gewirkt werden.“⁴⁰ Und Mauchart schreibt mit Blick auf Albers:

³⁴ Ebd., S. 108.

³⁵ Vgl. ebd., S. 109.

³⁶ Für Johann Gottlob Krüger: Versuch einer Experimental-Seelenlehre, S. 205, hält „die Furcht geprügelt zu werden“ die Einbildungskraft „von dergleichen nächtlichen Visiten zurücke“. Vgl. auch Adam Melchior Weikard: Der Philosophische Arzt, Bd. 3, S. 108, der – wenn nicht zur Heilung, so doch zur Weckung der Nachtwanderer – „einige herzhaft Peitschenhiebe“ anempfiehlt.

³⁷ Adam Melchior Weikard: Der Philosophische Arzt, Bd. 3, S. 109: „Die so unbescheiden gerühmten kalten Bäder könnten etwa bey den meisten Nachtwanderern sehr zweckmäßig seyn.“

³⁸ Vgl. allgemein zur Normalisierung in der Medizin: Michel Foucault: Die gesellschaftliche Ausweitung der Norm. Ein Gespräch mit Pascale Werner. In: ders.: Mikrophysik der Macht. Berlin 1976, S. 83-88.

³⁹ So sind die kalten Bäder eine generelle Möglichkeit, Gesundheit wiederherzustellen, vgl. Samuel-August-André-David Tissot: Von der Gesundheit der Gelehrten, S. 175; bzw. kommen bei allen Nervenkrankheiten zur Anwendung, vgl. Vincenzo Chiarugi: Abhandlung über den Wahnsinn überhaupt und insbesondere nebst einer Centurie von Beobachtungen. Leipzig 1795 (= Della Pazzuia in genere e in specie, trattato medico-analitico. Florenz 1793-94), S. 182-186.

⁴⁰ Ludwig Heinrich Jakob: Grundriß der Erfahrungs-Seelenlehre, S. 51.

es muß in der Seele des Unglücklichen selbst so finster ausgesehen haben, als es vor dem Auge des Beobachters wird, wenn er über diese That nachdenkt (...). Aber etwas begreiflicher, und weniger widersprechend läßt sie sich denn, glaub ich, aus bekannten psychologischen Erfahrungssätzen doch machen. Ich will es versuchen.⁴¹

Die Pädagogik versucht die nächtlich grassierende Onanie dadurch in den Griff zu bekommen, daß sie die Nacht zum Tag macht und strengste Überwachung der Kinder verordnet. So schreibt Peter Villaume in der 1787 gekrönten Preisschrift *Über die Unzuchtssünden der Jugend*:

Es muß in dem Schlafzimmer beständig Licht seyn; eine Laterne, und, wenn das Gemach sehr groß ist, zwei und mehrere, müssen die ganze Nacht durch brennen. Außer dem, daß dieses manches Unglück abwenden kann, ist es nöthig, daß die Aufseher zu jederzeit sehen können, was vorgehet. Die Laster schleichen gern im Finstern.⁴²

Die totale Kontrolle des Kindes in der Nacht, wie sie die Pädagogen fordern, wird flankiert durch die Versuche der Mediziner, das „Laster nächtlicher Besudelung“⁴³ dadurch zu bewältigen, daß man Ernährung und Kleidung sowie Stellung des Schläfers starren Regeln unterwirft. In Georg Christian Gottlieb Wedekinds *Diätetikvorlesung* aus den Jahren 1789/90 lauten die Maßnahmen wie folgt:

1. Man muß ja nicht auf dem Rücken schlafen, die Samenbläschen liegen zwischen der Urinblase und dem Mastdarm und werden also gedrückt. (...)
2. Vor dem schlafengehen mus man nicht viel trinken, mäsig zu nactessen, und ja den Urin ausleren.
3. Enge Nachthosen.
4. Ein sehr gutes Mittel ist: man nehme 6 Gran Kampfer, Salpeter 1 Skrupel, Kremortardari $\frac{1}{2}$ Quentchen, mische es zu Pulver, wovon alle Abend beim Schlafengehen eins zu nehmen.⁴⁴

Was die polizeiliche, medizinische, psychologische und pädagogische Nacht miteinander verbindet, ist der Versuch, die Gefahren der Nacht abzudrängen, die nächtlichen Bedrohungen zu bannen, das Widerständige der Nacht aufzulösen – sei es zur Verbrechensbekämpfung,

⁴¹ Immanuel David Mauchart: Allgemeines Repertorium, Bd. 3, S. 131.

⁴² Peter Villaume: Über die Unzuchtssünden der Jugend, S. 234.

⁴³ Christian Gotthilf Salzmann: Ueber die heimlichen Sünden der Jugend, S. 170.

⁴⁴ Georg Christian Gottlieb Wedekind: Die Diätetikvorlesung von 1789/90. In: Martin Weber: Georg Christian Gottlieb Wedekind (1761-1831). Werdegang und Schicksal eines Arztes im Zeitalter der Aufklärung und der Französischen Revolution. Stuttgart, New York 1988, S. 281-416, S. 372f.

sei es zur Verhütung der Prostitution, sei es zur Lebensverlängerung der Staatsbürger, sei es zur Reglementierung, Normalisierung, Plausibilisierung und Kontrolle von Verhalten.

Das Projekt der aufgeklärten Wissenschaften, die Nacht zu bewältigen, zeitigt indes einen gegenläufigen Effekt: Die Nacht erobert sich die Rede der Wissenschaftler. Die Aufklärung mag zwar von ihrem Impuls, die Fackel der Vernunft ins Dunkel zu tragen, als ‚siècle de la lumière‘ verstanden werden, doch mit Blick auf einen ihrer bevorzugten Redegegenstände wäre die Bezeichnung eines ‚siècle du noir‘ genauso zutreffend. Diese Permanenz des Redens über Nacht ist unseres Erachtens keine bloße Kuriosität, sondern hat eine genau bestimmbare Funktion: Die aufgeklärten Wissenschaften benötigen das Dunkel, um sich selbst als lichtbringende Macht etablieren zu können. Insofern die Wissenschaften den Gegensatz von Licht und Dunkel als Ordnungskategorie und sich selbst als Rettungsmacht einsetzen, müssen sie sich davor hüten, ihr vorgebliches Ziel je zu erreichen. Denn gelänge es der Stadtverwaltung, das städtische Dunkel aufzuhellen, benötigte man keine Polizei. Wären alle Nachtwandler geheilt und alle Anomalien der Seele erklärt, so bräuchte man weder Spezialisten für Nachtkrankheiten noch Psychologen. Und gelänge es den Pädagogen, das Laster der Selbstschändung gänzlich auszurotten, wären die Kontrolleure der kindlichen Nächte überflüssig. Um sich als aufgeklärte Macht nicht nur einzusetzen, sondern auch dauerhaft zu behaupten, darf für die Wissenschaften allerdings weder pechschwarze Nacht noch strahlend heller Tag sein. Lichttechnisch gesprochen, muß ewige Dämmerung herrschen – ein Stadium, das davon zeugt, daß Ordnungsstrategien bereits gefunden sind, daß diese jedoch noch nicht gänzlich greifen und also weiter gearbeitet werden muß.

II. Die Funken der Poesie

Die Wissenschaften wenden sich gegen die Nacht und verschaffen ihr dadurch gleichwohl einen privilegierten Ort im Diskurs der Aufklärung. Auch die romantische Literatur erhebt die Nacht zu einem privilegierten Redegegenstand, allerdings dadurch, daß sie sich ihr offen zuwendet. Sie tut dies in zweierlei Hinsicht, zum einen, insofern sie mit ästhetischer Lust über die Nacht redet, zum anderen, insofern ihre Reden programmatisch aus der Nacht heraus ergehen.

Nacht als Sujet, und wie in der Polizeiwissenschaft: städtische Nacht als Zeitraum des Verbrechens, gestalten August Klingemanns *Nachtwachen von Bonaventura*, publiziert 1804. Der Nachtwächter

Kreuzgang beobachtet, wie drei Maskierte eine Totenwache überfallen:

Es war ein furchtbares Schauspiel, Blitz und Nacht wechselten Schlag auf Schlag. Jezt war es hell und man sah das Handgemenge der drei um den Sarg und das Blitzen des Säbels in der Hand des eisenfesten Kriegsmannes, dazwischen schauete der Todte mit seinem blassen starren Gesichte unbeweglich wie eine Larve. Dann war es wieder tiefe Nacht, und nur fern, im Hintergrund der Nische ein matter Schimmer und die knieende Mutter mit den drei Kindern rang im verzweifelnden Gebet.

Es ging alles still und ohne Worte zu; aber jezt krachte es auf einmal zusammen, wie wenn der Teufel die Oberhand erhielt. Die Blitze wurden sparsamer und es blieb längere Zeit Nacht. Nach einem Weilchen indeß fuhren zwei rasch zur Thür heraus, und ich sah es durch die Finsterniß bei dem Leuchten ihrer Augen – sie trugen wirklich einen Todten mit sich fort.⁴⁵

Klingemanns Texts plädiert nicht für eine künstliche Durchleuchtung der Stadt, sondern ist erfüllt von der Lust an Nacht und Dunkelheit, an Schauer und Schrecken. Er zelebriert die Ohnmacht der Ordnungsinstanz, insofern er das Verbrechen in der Anwesenheit eines Nachtwächters, des städtischen Kontrollorgans, stattfinden läßt. Nichtsdestoweniger ordnet auch Klingemann das Dunkel: An die Stelle einer künstlichen Durchleuchtung setzt er eine künstlerische Durchformung der Nacht und macht sie dadurch ästhetisch genießbar – im doppelten Sinne des Wortes. Indem er das nächtliche Geschehen als ein „Schauspiel“ entwirft, versetzt er den Leser in eine ästhetische Distanz zum „furchtbare[n]“ Geschehen. Indem das nächtliche Geschehen von Lichteffekten, von „Blitz“, „Schimmer“ und „Leuchten“, skandiert wird, läßt er den Leser an einem ästhetischen Ereignis teilnehmen. Diese Lichteffekte sind jedoch zugleich die Bedingung dafür, daß überhaupt etwas zu sehen und das heißt: etwas zu erzählen ist. Während die aufgeklärten Wissenschaften das Dunkel benötigen, um sich als Lichtbringer zu installieren, braucht Klingemann das Licht, um das Dunkel schreiben zu können. Gleichwohl entspringt dieser Differenz ein gemeinsames Ziel: Was die Polizeiwissenschaft mit Hilfe von Spitzeln und Laternen zu leisten sucht, unternimmt Literatur im Medium des Ästhetischen – das Dunkel wird geformt.

⁴⁵ August Klingemann: *Nachtwachen von Bonaventura*. Frankfurt a.M. 1974, S. 24f.

Nicht nur dort, wo Literatur die mit Verbrechen⁴⁶ und Prostitution⁴⁷ erfüllte städtische Nacht darstellt, sondern auch dort, wo sie nachtverschuldete Identitätskrisen inszeniert, bleibt sie im Feld der aufgeklärten Wissenschaften. In Samuel Taylor Coleridges Gedicht *The Pains of Sleep* von 1803 wird das lyrische Ich nächtens von schrecklichen Träumen überfallen:

Fantastic passions! Maddening brawl!
And shame and terror over all!
Deeds to be hid which were not hid,
Which all confused I could not know
Whether I suffered, or I did:
For all seemed guilt, remorse or woe,
My own or others still the same
Life-stifling fear, soul-stifling shame.

So two nights passed: the night's dismay
Saddened and stunned the coming day.
Sleep, the wide blessing, seemed to me
Distemper's worst calamity.⁴⁸

Coleridge präsentiert hier genau den Fall, den die aufgeklärten Mediziner und Psychologen mit ihren Hinweisen auf „blähende Speisen“ und die Reizung der „Einbildungskraft“⁴⁹ zum Verschwinden bringen wollen: Das Ich des Gedichts wird von den wahnsinnsgeladenen Traumbildern überwältigt und zerrüttet; der Schlaf dient ihm nicht mehr zur Regeneration der Kräfte, zur Stärkung und Sicherung der Person, sondern führt zu deren äußerster Destabilisierung, zu „Distemper's worst calamity“. Die Nacht in ihren Bedrohungen ist also nicht nur das Studienobjekt der aufgeklärten Wissenschaften; diese negativ konnotierte Nacht ist auch Gegenstand der Literatur. Doch gegen den aufklärerischen Impuls einer Durchleuchtung des Dunkels betont Coleridge, ganz wie Klingemann, zunächst das Bedrohliche

⁴⁶ Vgl. dazu E.T.A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi. In: ders.: Die Serapionsbrüder. 4 Bde. Frankfurt a.M. 1983. Bd. 3, S. 855-940, bes. S. 868f. und S. 907f. Wie bei Klingemann werden auch bei Hoffmann Erkennbarkeit und also Beschreibbarkeit der nächtlichen Bedrohungen durch Lichteffekte gewährleistet: einmal durch den Mondschein, das andere Mal durch eine Lampe.

⁴⁷ Zur Prostitution als Gegenstand der Literatur vgl. z.B. William Blake: London. In: ders.: Zwischen Feuer und Feuer. Poetische Werke. Zweisprachige Ausgabe, übersetzt u. hg. v. Thomas Eichhorn. München 1996, S. 102.

⁴⁸ Samuel Taylor Coleridge: *The Pains of Sleep*. In: ders.: Gedichte. Englisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Egar Mertner. Zweite Auflage Stuttgart 1989, S. 208-213, S. 210.

⁴⁹ Adam Melchior Weikard: *Der Philosophische Arzt*, Bd. 3, S. 109, S. 103.

der Nacht. Dieses wird von den Literaten als Widerstand markiert, an dem jeder rationale Ordnungsversuch scheitern muß. Wohlgemerkt: jeder *rationale* Ordnungsversuch! Denn auch wenn bei Klingemann die Nacht ganz im Zeichen von Schrecken und Verbrechen steht, so wird doch das vermeintlich Widerständige im ästhetischen Arrangement durchgeformt und damit sofort relativiert. Und auch wenn Coleridge eine Überwältigung durch die Nacht darstellt, so hat er die nächtliche Zerrüttung schon in einer kunstvollen Abfolge von Kreuz- und Paarreimen gebannt. Wo Literatur über die Nacht redet, setzt sie an die Stelle rationaler Ordnungsversuche ästhetische Bewältigungsstrategien.

Um 1800 redet Literatur nicht nur über die Nacht, sondern auch – programmatisch – aus ihr heraus. Anknüpfend an den mythischen und biblischen Vorstellungskomplex einer schöpferischen Nacht⁵⁰ erhebt sie diese zum Bild für die Möglichkeitsbedingung poetischer Produktion. Voraussetzung hierfür ist zunächst, daß die Nacht sich nicht nur von ihren Schreckenseiten – seien diese nun wissenschaftlich oder literarisch bearbeitet –, sondern – mit Eichendorff gesprochen – von ihrer „prächtigen“ Seite zeigt. Offensiver Vertreter einer solchen Nacht ist bekanntlich Novalis. In der dritten seiner *Hymnen an die Nacht* von 1800 heißt es:

Hast auch du ein Gefallen an uns, dunkle Nacht? Was hältst du unter deinem Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht? Köstlicher Balsam träuft aus deiner Hand, aus dem Bündel Mohn. (...) Wie arm und kindisch dünkt mir das Licht nun – wie erfreulich und gesegnet des Tages Abschied.⁵¹

Mit der Rede vom „Mantel“ der Nacht greift Novalis direkt auf einen traditionellen Bildbestand, auf die Allegorie der Nacht zurück. Diese ästhetische Bewältigungsstrategie⁵² mag zwar für ihren Bereich, den der Kunst, äußerst effektiv sein; die Probleme, die die aufgeklärten Wissenschaften mit ihren konkreten Nächten haben, löst sie indes nicht: Novalis' *Hymnen* machen weder die Straßen sicherer, noch bewahren sie Jünglinge vor der Onanie. Mit der Nacht als Allegorie do-

⁵⁰ Vgl. zur Nacht in Mythos und Bibel: Walter Seitter: *Geschichte der Nacht*: Berlin 1999, S. 27-60.

⁵¹ Novalis: *Hymnen an die Nacht*. In: ders. *Werke. Tagebücher. Briefe*. Hg. v. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. 3 Bde. München 1978ff. Bd.1: *Das dichterische Werk*. München 1978, S. 147-177, S. 151.

⁵² Zur Bewältigung des Dunkels durch Allegorisierung vgl. auch Karl Philipp Moritz: *Die Nacht und das Fatum, das über Götter und Menschen herrscht*. In: ders.: *Werke*. Hg. v. Horst Günther. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1981, S. 633-639, S. 635: „Man sieht, wie die Alten das Dunkle und Furchtbare in reizende Bilder einkleideten.“

kumentieren die *Hymnen* ein Bild, das in den aufgeklärten Wissenschaften keine Funktion hat: Die Ruhe und Einsamkeit der Nacht ist der „unselige[n] Geschäftigkeit“⁵³ des Tages entgegengesetzt; das nächtliche Dunkel behindert nicht, sondern ermöglicht Erkenntnis dank der „unendliche[n] Augen, die die Nacht in uns eröffnet“⁵⁴; und schließlich wird die Nacht nicht nur mit zerstörerischen, sondern auch mit produktiven Kräften gleichgesetzt: „Die Nacht ward der Offenbarungen mächtiger Schooß.“⁵⁵ Wenn irgend, dann liegt hier die provokative Spitze der Literatur gegen die aufgeklärten Wissenschaften: Die Nacht ist nicht das Gefürchtete, sondern das Ersehnte.

Die Verlagerung des künstlerischen Produktionsprozesses aus dem Tag in die Nacht⁵⁶, die in Novalis *Hymnen* nur angedeutet ist, wird in *Raffaels Erscheinung* von Wilhelm Heinrich Wackenroder⁵⁷ zum zentralen Thema. Angesichts einer unabsehbaren künstlerischen Herausforderung – gemalt werden soll das Idealbild Marias – gerät Raffael in eine Produktionskrise. Denn wie sollte man das Überirdische mit irdischen Mitteln darstellen können? Diese Krise ist nun keine, die wie die Identitätskrise Coleridges durch die Nacht ausgelöst wird. Im Gegenteil: Wackenroders Erzählung führt vor, wie Raffael die Krise gerade in und dank der Nacht überwindet:

In der finsternen Nacht sei sein Auge von einem hellen Schein an der Wand, seinem Lager gegenüber, angezogen worden, und da er recht zugehört, so sei er gewahr worden, daß sein Bild der Madonna, das, noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Licht strahle und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sei. (...) Am anderen Morgen sey er wie neugeborenen aufgestanden; die Erscheinung sey seinem Gemüth und seinen Sinnen auf ewig fest eingepflanzt geblieben, und nun sey es ihm gelungen, die Mutter Gottes immer so, wie sie seiner Seele vorgeschwebt habe, abzubilden.⁵⁸

⁵³ Novalis: *Hymnen an die Nacht*, S. 151.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., S. 165.

⁵⁶ Vgl. zur Nacht als idealen Raum der schöpferischen Selbstbesinnung in früher Formulierung Edward Young: *The Complaint, or Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality*. In: ders.: *The Complete Works. Poetry and Prose*. Ed. By James Nicols. Bd 1. London 1854. Neudruck Hildesheim 1968, S. 69, Night V, v. 128-130: „Darkness has more divinity for me:/ It strikes thought inward; it drives back the soul/ to settle on herself, our point supreme!“

⁵⁷ Vgl. ausführlich zur Ästhetik dieses Textes Roland Borgards, Harald Neumeyer: *Die Macht, die Kunst macht*. Winckelmann und Wackenroder zitieren Raffael. In: *Athenäum* 9/ 1999, S. 193-225.

⁵⁸ Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Raffaels Erscheinung*. In: ders.: *Ludwig Tieck: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart 1987, S. 7-11, S. 10f.

Die Nacht eignet sich, gerade weil sie eine „*finstere Nacht*“ ist, mehr als der Tag zum Inspirationsraum: Denn in ihr und nur in ihr wird das Licht als Zeichen göttlicher Inspiration sichtbar. Künstlerische Eingebung, so die Ästhetik Wackenroders, hat ihren idealen Ort in der Nacht.⁵⁹

Die ästhetische Produktivkraft der Nacht bestimmt auch John Keats' *Ode to a Nightingale* von 1819. Ein Ich steht dort zunächst einsam in der Nacht und wendet sich sehnsuchtsvoll einem gleichermaßen einsamen Nachtvogel zu:

My heart acnes, (...)

'Tis not through envy of thy happy lot,
But being too happy in thine happiness –
That thou, light-winged Dryad of the trees,
In some melodious plot
Of beechen green, and shadow numberless,
Singest of summer in full-throated ease.

O, for a draught of vintage! (...)

O for a beaker full of the warm South, (...)
That I might drink, and leave the world unseen,
And with thee fade away into the forest dim –

Fade far away, dissolve, and quite forget (...)

Away! away! For I will fly to thee,
Not charioted by Bacchus and his pards,
But on the viewless wings of Poesy,
Though the dull brain perplexes and retards.
Already with thee! Tender is the night (...).⁶⁰

Keats' Nacht ist voller Poesie: Die poetische Rede eines Dichters begegnet dem melodischen Gesang der Nachtigall. Die gewünschte und ersehnte Auflösung des Ich – „dissolve, and quite forget“ – enthält kein bedrohliches Potential, sondern zielt vielmehr auf die harmonische Vereinigung von dichtendem Ich und singendem Nachtvogel, auf die krisenfreie Einheit von Rede und Gesang. Diese Vereinigung

⁵⁹ Vgl. hingegen die kritische Distanzierung Kreuzgangs von dergleichen nächtlichen Produktionen in: August Klingemann: *Nachtwachen von Bonaventura*, S. 17f.: „Mein Poet hatte das Licht ausgelöscht, weil der Himmel leuchtete und er dies letztere für wohlfeiler und poetischer zugleich hielt. Er schauete hoch droben in die Blitze hinein (...). Da fliegt der Geist von Pole zu Pole, glaubt das ganze Universum zu überflügeln, und wenn er zuletzt zur Sprache kommt – so ist es kindisch Wort, und die Hand zerreißt rasch das Papier.“

⁶⁰ John Keats: *Ode to a Nightingale*. In: ders.: *Werke und Briefe. Lyrik (Englisch/Deutsch). Verserzählungen. Drama. Briefe. Ausgewählt und übertragen von Mirko Bonné*. Stuttgart 1995, S. 138-145.

wird in einer Nacht, die von der Stimme des Dichters und dem Ton der Nachtigall schon erfüllt ist, mit Hilfe der „viewless wings of Poesy“ angestrebt: Zeitraum der Vereinigung, die poesiedurchtränkte Nacht, Mittel der Vereinigung, die ‚poetischen Flügel‘, und Ziel der Vereinigung, die Poesie selbst, entsprechen sich. Der Glaube an das romantische Programm, im Zeitraum der Nacht durch die Poesie in das Reich der Poesie zu gelangen, gibt dem Dichter die Sicherheit, die Auflösung seines Ich wünschen zu können.

Fassen wir kurz zusammen. Die aufgeklärten Wissenschaften versuchen im 18. Jahrhundert, die Bedrohungen der Nacht polizeilich, medizinisch, psychologisch und pädagogisch zu bewältigen und so die nachtbedingten Gefährdungen der Ordnung zu begrenzen. Doch der Kampf gegen die Nacht führt zugleich zu einer Aufwertung der Nacht – die Nacht setzt sich in den Wissenschaften als Redegegenstand durch.

Die Literatur nimmt die Nacht in zwei Varianten für sich in Anspruch. Erstens erinnert sie offensiv an das Unkontrollierbare und Nicht-Berechenbare der Nacht, das den Menschen trotz aller Aufklärungsmaßnahmen weiterhin bedroht. Doch gleichzeitig setzt sich die Literatur als die Disziplin ein, die die nächtliche Überwältigung mittels Metaphern, Allegorien und lyrischen Formen zu gestalten vermag. So bewältigt Literatur die Nacht, indem sie sie ästhetisch formt. Zweitens konzipiert die Literatur das nächtliche Dunkel als die ideale Bedingung für künstlerische Inspiration und Produktion. Doch gerade indem die Nacht zur Muse avanciert, kann die romantische Literatur das Widerständige der Nacht am nachhaltigsten auflösen. So bewältigt Literatur die Nacht, indem sie sie zum Modell ästhetischer Produktion erhebt.

Im Zuge dieser Bewältigungsstrategien wird paradoxerweise das Licht zum wichtigsten Element der romantischen Nachtliteratur. Sie braucht das Licht, um über das Dunkel schreiben zu können; sie faßt künstlerische Inspiration metaphorisch mit einem Lichtstrahl; sie setzt an die Stelle der bedrohlichen Nacht die poesiedurchtränkte „tender (...) night“. Die aufgeklärten Wissenschaften wollen Licht schaffen und müssen dazu unablässig über das Dunkel reden. Die romantische Literatur hingegen möchte das Dunkel zur Sprache bringen und hat doch als ihren notwendigen Fluchtpunkt das Licht – in der Nacht entfacht sie den Funken der Poesie.

Das Verhältnis der romantischen Literatur zu den aufgeklärten Wissenschaft besteht somit in einem doppelten Gestus. Zum einen verweisen die Romantiker nachhaltig auf die blinden Flecken in den aufgeklärten Wissenschaften – darauf, daß das Dunkel nie gänzlich zu

kontrollieren ist, darauf, daß dem Dunkel schöpferische Kräfte zu- kommen. Zum anderen wiederholt die romantische Literatur mit den ihr eigenen Mitteln den Impuls der aufgeklärten Wissenschaften, die Nacht zu bewältigen und sich selbst als die Macht einzusetzen, die dies zu leisten vermag. Damit bleibt die romantische Literatur ein Teilprojekt der Aufklärung.⁶¹ Die Verflechtungen manifestieren sich etwa darin, daß das permanente Reden über die Nacht in den Wissenschaften der Literatur bereits vorexerziert hat, was den Anreiz zum Sprechen gibt – das Dunkle und die Finsternis. Darüber hinaus arbeiten die Ausführungen der Mediziner und Psychologen an zentraler Stelle mit einer poetischen Figur – der Nacht als Metapher für psychische Zustände. Diese poetische Figur schließt aufgeklärte Wissenschaften und romantische Literatur zusammen. Sie ermöglicht es ihnen, wie wir im folgenden zeigen wollen, die Nacht in den Menschen hineinzuverlegen, und dadurch den Menschen als ein Doppelwesen aus Hell und Dunkel, aus Bewußtsein und Nicht-Bewußtsein zu konstituieren.

III. ‚Dark Souls‘

In der Geschichte der dunklen Vorstellungen, wie sie sich mit Blick auf das 18. Jahrhundert präsentiert, nehmen Ernst Anton Nicolai und Johann Georg Sulzer eine Scharnierfunktion ein. In seinen 1751 erschienenen *Gedancken von den Würckungen der Einbildungskraft in den menschlichen Körper* erläutert Nicolai bereits im zweiten Paragraphen die dunklen Vorstellungen:

Es gehet uns also bey duncklen Vorstellungen wie in einer stockfinstern Nacht, da alles vor unseren Augen schwartz ist und wir gar nichts sehen. Eine dunckle Vorstellung hat gar kein Licht und wir sind uns derselben gar nicht bewußt. (...) Ja, wir können nicht einmal unmittelbar gewahr werden, daß wir dunckle Vorstellungen haben.⁶²

Für Nicolai ist die Rede von den ‚dunklen‘ Vorstellungen nicht automatisch an ihr terminologisches Gegenstück, die ‚klaren‘ Vorstellungen, gebunden. Ihnen eignet ein bildliches Potential, das diese fixe Relation aufbricht – „eine stockfinstere Nacht“. So holt Nicolai die

⁶¹ Eine lebenspraktische Pointe hierfür erzählt Christopher Frayling: *Vampyres*. London 1991, S. 3f.: Fuessli und Radcliffe sollen rohes Fleisch und unverdauliche Speisen in Mengen verzehrt haben, um dadurch Alpträume auszulösen. Man will gegen die aufgeklärten Verordnungen das Bedrohliche der Nacht herbeischwören und bedient sich dabei bis ins Detail der diätetischen Vorschriften aufgeklärter Medizin.

⁶² Ernst Anton Nicolai: *Gedancken von den Würckungen der Einbildungskraft in den menschlichen Körper*. Halle 1751, S. 4f.

Nacht explizit in den Menschen hinein. Doch trotz der Emanzipation der dunklen Vorstellungen verbleibt Nicolais Konzept und der mit ihm verbundene Gegensatz von Bewußtsein und Nicht-Bewußtsein noch wie bei Christian Wolff ganz im Feld der Erkenntnistheorie.⁶³ Erst Johann Georg Sulzer öffnet 1759 in der *Erklärung eines psychologischen paradoxen Satzes: Daß der Mensch zuweilen nicht nur ohne Antrieb und ohne sichtbare Gründe sondern selbst gegen dringende Antriebe und überzeugende Gründe handelt und urtheilet* diesen Theoriekomplex auf die Psychologie hin. Nach Sulzer können im Menschen dunkle und klare Vorstellungen gleichzeitig gegeben sein:

Wenn sich also zwei Vorstellungen zu gleicher Zeit efinden, so wirkt die dunkle gar nicht auf den Verstand, sondern führet unmittelbar zur Empfindung, da indessen die andere den Verstand wenigstens auf etliche Augenblicke beschäftigt; und eben in diesen Augenblicken bemächtigt sich die dunkle Vorstellung der Seele, und bringt die Handlung hervor.⁶⁴

Die dunklen Vorstellungen sind damit explizit nicht mehr das Material, aus dem heraus der Verstand eine Erkenntnis produziert. Sie bilden vielmehr die dem Menschen selbst nicht-bewußten Handlungsmotivationen. Wenn mit der Theorie der dunklen Vorstellungen von Nicolai die Nacht in den Menschen gelegt und von Sulzer das Dunkle als dem Menschen verborgene, aber ihn bestimmende Kraft ausgewiesen wird, kann daraus nicht nur die Bestimmung einer neuen Ästhetik⁶⁵, sondern auch die Aufgabe einer neuen Wissenschaft entstehen. So formuliert Ludwig Heinrich Jakob im *Grundriß der Erfahrungseelenlehre*:

⁶³ Vgl. zur Theorie der dunklen Vorstellungen bei Christian Wolff Hans Adler: Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder. Hamburg 1990, S. 11-26.

⁶⁴ Johann Georg Sulzer: Erklärung eines psychologischen paradoxen Satzes: Daß der Mensch zuweilen nicht nur ohne Antrieb und ohne sichtbare Gründe sondern selbst gegen dringende Antriebe und überzeugende Gründe handelt und urtheilet. In: ders.: Vermischte philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt, Leipzig 1773, S. 99-121, S. 115.

⁶⁵ Darauf zielt – mit Recht – Hans Adler auch in seinem Aufsatz zum *Fundus Animae – der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung*. In: DVjs 1988, S. 197-220. Fluchtpunkt dieser Überlegungen bildet Johann Gottfried Herder; vgl. z.B.: Bruchstück von Baumgartens Denkmal. In: ders.: Frühe Schriften (1764-1772). Hg. v. Ulrich Gaier. Frankfurt a.M. 1985, S. 681-694, z.B. S. 685: „Nun siehe in den dunklen Abgrund der menschlichen Seele hinunter, wo die Empfindungen eines Tieres zu den Empfindungen eines Menschen werden, und sich gleichsam von fern mit der Seele mischen: siehe herab in den Abgrund dunkler Gedanken, aus welchem sich nachher Triebe und Affekten, und Lust und Unlust heben.“

Der Inbegriff der dunklen Vorstellungen ist der Grund oder die Tiefe der Seele, das Feld der Dunkelheit; der Inbegriff der klaren Vorstellungen ist das Feld der Klarheit. Das Feld der Dunkelheit zu erhellen, oder die dunkeln Vorstellungen, welche die Gründe von so mancherlei Erscheinungen sind, vor das Selbstbewußtseyn zu bringen, ist eines der vorzüglichsten Geschäfte der Psychologie.⁶⁶

Für Jakob ist es schon eine Selbstverständlichkeit, daß die Nacht im Menschen ist; die endlose Arbeit wird von nun an darin bestehen, die Nacht in den Tag, das Nicht-Bewußte in Bewußtsein zu überführen.

Daß die Nacht in den Menschen geholt wird, läßt sich auch in den Bemühungen um eine Bestimmung von Wahnsinn und Melancholie⁶⁷ nachweisen. So hat Weikard, wie bereits angesprochen, den veränderlichen Wahnsinn zu den nächtlichen Krankheiten gerechnet. Und Johann Peter Frank reiht in seinem schon zitierten *System einer vollständigen medicinischen Polizey* „nächtlichen Lärm“⁶⁸, „Nachtwanderer“⁶⁹, „Wahnwitzige“⁷⁰, „Tollsinn“⁷¹ und die „Notwendigkeit nächtlicher Beleuchtungen“⁷² in fünf Paragraphen aneinander. Frank behandelt also zunächst die Gefahren der konkret-empirischen Nacht und ordnet ihnen dann umstandslos die Gefahren einer metaphorischen Nacht zu; seine Argumentation folgt damit der Analogie zwischen dem Menschen in der Nacht einerseits und der Nacht im Menschen andererseits.

Was bei Frank implizit den Text strukturiert, ist bei dem englischen Allround-Gelehrten Benjamin Fawcett explizit benannt. In seiner 1780 verfaßten Studie mit dem Titel *Beobachtungen über Natur, Ursachen und Heilung der Melancholie* beschreibt Fawcett die verzweifelten Zustände eines Melancholikers wie folgt:

Geht er über eine Brücke, so möge er ins Wasser springen. Sieht er ein Messer: so denkt er, er müsse es nehmen, und sich damit von der Welt

⁶⁶ Ludwig Heinrich Jakob: Grundriß der Erfahrungs-Seelenlehre, S. 50f.

⁶⁷ Melancholie wird in der Medizin und Psychologie des 18. Jahrhunderts als eine – abgeschwächte – Form des Wahnsinns verstanden. Vgl. hierzu: Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt a.M. 1973, bes. S. 268-285; Harald Neumeyer: „Wir nennen aber jetzt Melancholie (...)“ (Adolph Henke). Chateaubriand, Goethe, Tieck und die Medizin um 1800. In: Thomas Lange, Harald Neumeyer (Hg.): Kunst und Wissenschaft um 1800. Würzburg 2000, S. 63-88.

⁶⁸ Johann Peter Frank: System einer vollständigen medicinischen Polizey. Bd. 4, S. 143.

⁶⁹ Ebd., S. 144

⁷⁰ Ebd., S. 146.

⁷¹ Ebd., S. 147.

⁷² Ebd., S. 148.

helfen. (...) Sein Zustand gleicht dem Lande der Finsternis, ja der Finsternis selbst, unter dem Schatten des Todes, wo keine Ordnung und wo selbst das Licht mitternächtliches Dunkel ist.⁷³

Mit dem „Lande der Finsternis“ und dem Reich „unter dem Schatten des Todes“ werden hier zwar Hölle und Hades, also traditionelle Topoi, angesprochen. Dies ändert jedoch nichts daran, daß Fawcett diese Topoi benutzt, um die innere Befindlichkeit eines melancholischen Ich zu beschreiben, und so das Dunkel in das Ich hinein verlagert.

Nicht viel anders verfährt Johann Christian Reil, Professor für Medizin in Halle, in seinen *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* von 1803. Innerhalb seiner Untersuchung zu verschiedenen Formen des Wahnsinns kommt er auf den Vampirismus zu sprechen.

Ein Vampyr ist eine Person, die wieder aus dem Grabe aufsteigt, die Lebenden würgt, oder ihnen das Blut aussaugt. (...) Diese und andere Ideen können sich bei Personen fixieren, die den Glauben dazu haben.⁷⁴

Wie, so fragt Reil, lassen sich die Personen, die von dergleichen Ideen befallen sind, heilen? „Die Vernunft ist das Gegengift des Aberglaubens; ihre Fackel erstickt die Geburten der Nacht.“⁷⁵ Um die Nacht als das schaurige Ambiente und den konkreten Zeitraum, in dem die Blutsauger unterwegs sind, geht es dem Arzt Reil nicht. Vielmehr zielt seine Bezeichnung „Geburten der Nacht“ auf einen Geisteszustand, aus dem heraus Vampire geboren werden. Was die Fackel der Vernunft demnach zu ‚ersticken‘ hat, befindet sich nicht draußen in der Nacht, sondern im Inneren des Menschen.

Wenn die Nacht im Menschen ist, kann sie auch am hellichten Tag ausbrechen. Neben dem Fall des Johann Albers analysiert Mauchart einen zweiten, einen „Todesschlag durch irrige Vorstellungen und die Macht der Einbildungskraft“.⁷⁶ Der Töpfermeister Valerian Soborowsky erschlägt am 30.6.1785 einen am Wegrand liegenden Mann, da er diesen dem in der Gegend kursierenden „Gerücht“⁷⁷ zufolge als

⁷³ Benjamin Fawcett: Über Melankolie, ihre Beschaffenheit, Ursachen und Heilung, vornämlich über die so genannte religiöse Melankolie. Aus dem Englischen von Joachim Friedrich Lehzen. Leipzig 1785 (= *Observations on the Nature, Causes, and Cure of Melancholy, Especially of that which Is Commonly Called Religious Melancholy*. London 1780), S. 11.

⁷⁴ Johann Christian Reil: *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*. Halle 1803, S. 344.

⁷⁵ Ebd., S. 343.

⁷⁶ Immanuel David Mauchart: *Allgemeines Repertorium*, Bd. 3, S. 117.

⁷⁷ Ebd.

den „wilden, nackten Mensch“⁷⁸ identifiziert und dem drohenden Überfall durch den Wilden zuvorkommen will. Das Gemeinsame beider Fälle faßt Mauchart folgendermaßen:

Und was endlich in psychologischer Rücksicht die Hauptsache ist, bey beeden widersinnigen Unternehmungen lagen dunkle und verworrene Vorstellungen zum Grunde, welche die nächsten Motive der Handlung wurden.⁷⁹

Indem Mauchart paradoxerweise die „Lehre von den dunklen Vorstellungen“ dafür veranschlagt, seine Fälle „heller“ zu machen, trägt der aufgeklärte Wissenschaftler die Dunkelheit in den Menschen hinein. Es sind gerade die Lichtbringer, die Dunkelheit produzieren. Denn sie schaffen nicht nur einen Bereich, für den sie *qua definitione* zuständig sind, insofern sie sich als die Macht der Erhellung verstehen; sie schaffen zugleich einen Bereich, für den sie *qua definitione* nicht zuständig sind, insofern sie nur Erhellung anzubieten haben. Daraus ergibt sich das Dilemma, daß sich das Dunkel nie gänzlich aufhellen, d.h. erklären, sondern immer nur annähernd umschreiben läßt:

Ich fühle, daß hie und da noch eine Lücke ist, die ich selbst ausgefüllt wünschte, die ich aber nicht auszufüllen vermag. Allein wer vermag auch da alle Lücken auszufüllen, wo von dunkeln Vorstellungen die Rede ist? wer in dunkle Vorstellungen so viel Licht hineinzutragen, daß es hell in ihrem Gebiete wird? – Ich bin zufrieden, wenn ich durch diese Untersuchung auch nur einen schwachen Schimmer über die unbegreifliche That verbreitet habe.⁸⁰

So wie sich die aufgeklärten Wissenschaften allein in einem Zustand der Dämmerung als dauerhafte Ordnungsmacht behaupten können, so ist die Ordnung, die sie als Lichtbringer im Dunkel herzustellen vermögen, immer nur „ein schwacher Schimmer“: Mit doppelter Notwendigkeit – sowohl mit Blick auf das Ziel als auch mit Blick auf den Gegenstand – konstruiert sich das Projekt der Aufklärung als unabschließbares.

Der Mensch, in dem Tag und Nacht in einem unauflösbaren Widerstreit liegen, ist eine junge Erfindung. Sie datiert auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und verdankt sich den aufgeklärten Wissenschaften, die die Nacht im Menschen als eine unhintergehbare Po-

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd., S. 121. Bei seinen inhaltlichen Ausführungen zu den dunklen Vorstellungen bezieht sich Mauchart nicht mehr auf Leibniz und Wolff, sondern auf Sulzer (ebd., S. 132ff.) und Jakob (ebd., S. 139f.).

⁸⁰ Ebd., S. 143.

sitivität des anthropologischen Wissens formulieren. An diese Konstitution des Menschen als eines Doppelwesens aus Bewußtsein und Nicht-Bewußtsein, als einer Hell-Dunkel-Doulette schließen die romantischen Literaten an.⁸¹ Nehmen wir zum Beispiel Ludwig Tieck, der 1792 in einem Brief an Wilhelm Heinrich Wackenroder einen nächtlichen Wahnsinnsanfall schildert. Tieck hatte um vier Uhr nachmittags angefangen, Freunden den *Genuis* von Große vorzulesen:

nach 2 Uhr (nachts) war das Buch geendigt. (...) Schmolh und Schwin-
ger gingen in die Kammer, um sich schlafen zu legen, ich wollte die
Nacht auf einem Stuhl zubringen, wie ausgemacht war. – Das Licht
ward entfernt, ich war allein, Nacht um mich her. (...) Ich stand gedan-
kenvoll mit dem Arm auf einen Stuhl gelehnt, (...) nur für Schönheit
empfänglich, (...) – als plötzlich (...) wie in einem Erdbeben alle diese
Empfindungen in mir versanken, alle schöne grünenden Hügel, alle blu-
menvollen Täler gingen plötzlich unter, und schwarze Nacht und grause
Totenstille, gräßliche Felsen stiegen ernst und furchtbar auf, (...) mein
Zimmer war als flöge es mit mir in eine fürchterliche schwarze Unend-
lichkeit hin (...). Ich war auf einige Sekunden wirklich wahnsinnig.⁸²

Es gibt in Tiecks Beschreibung dieser einen Nacht genau genommen drei Nächte: Erstens die Nacht, in der er seinen Freunden vorgelesen hat; zweitens die Nacht, in der er nach der Lesung mit sich allein ist; und drittens die Nacht, die in dieser Nacht der Einsamkeit und als Folge der durchlesenen Nacht in ihm entsteht – „schwarze Nacht“ „stieg auf“. Die „schwarze Nacht“ im Innern des Ich wird zum Bild für den ‚wirklichen Wahnsinn‘, zum Bild für den Zusammenbruch der Bewußtseinsinstanz und für die bedrohliche Herrschaft des Nicht-Bewußten.

Eine entsprechende Konstellation inszeniert Tieck – gleichfalls 1792 – in seinem empfindsamen Trauerspiel *Der Abschied*. Der zweite Akt dieses Dramas spielt ganz in der Nacht; in dieser Nacht begeht einer der Protagonisten einen Mord; und das Schuldgefühl über dieses in der Nacht begangene Verbrechen treibt den Mörder in den

⁸¹ Naturgemäß wird dieser Anschluß von den Romantikern selbst bestritten, z.B. 1802 von August Wilhelm Schlegel in seiner Vorlesung *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters*; vgl. ders.: Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Hg. v. Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles. Bd.1. Paderborn 1989, S. 525: „Eben auf dem Dunkel, worein sich die Wurzel unsers Daseyns verliert, auf dem unauflöslichen Geheimnis beruht der Zauber des Lebens, dieß ist die Seele aller Poesie. Die Aufklärung nun, welche gar keine Ehrerbietung vor dem Dunkel hat, ist folglich die entschiedenste Gegnerin jener, und thut ihm allen möglichen Abbruch.“

⁸² Ludwig Tieck an Wilhelm Heinrich Wackenroder, zit. nach: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Hg. v. Richard Littlejohns. Heidelberg 1991, S. 48f.

Wahnsinn, den er selbst mit dem Bild der Nacht im Menschen beschreibt: „dieser Augenblick lösche alles in mir aus, dunkle Nacht wohnt seitdem in mir, dunkel wie der Tod.“⁸³

Die innere Nacht läßt Tieck nicht los. Im 1795 erschienenen ersten Band des *William Lovell* gibt Balder, ein Freund Lovells, zunächst zwei Beschreibungen für seine Melancholie. Von einer „heißen Trockenheit“ im Kopfe ist ebenso die Rede wie davon, daß „alles flieht, ich kann keinen Gedanken festhalten“.⁸⁴ Im ersten Fall ruft Balder die Symptome der ‚melancholia adusta‘ auf, die aus einer Verbrennung des Bluts resultiert.⁸⁵ Im zweiten Fall führt er die Effekte einer gestörten Aufmerksamkeit an, die in den Extremen einer totalen Fixierung bzw. eines Verlusts jeglicher Fixierungsfähigkeit im 18. Jahrhundert als Ursache für Wahnsinn veranschlagt wird.⁸⁶ Schließlich faßt Balder die sich für ihn stellende Alternative von Normalität und Wahnsinn in einem Bild zusammen:

entweder ich komme ganz wieder zu den Menschen hinüber, oder ich werde jenseits in ein dunkles chaotisches Gebiet geschleudert, das sich dann vielleicht meinem Geiste entwickelt.⁸⁷

Zwar wird hier zunächst das Ich ins Dunkle geworfen; doch schon der Relativsatz markiert, daß es sich dabei um einen rein geistigen Vorgang handelt, und deutet damit an, daß zugleich das Dunkle Eingang ins Ich findet.

Wie sich dies vollzieht, schildert Tieck an der zentralen Stelle seines *Runenbergs* aus dem Jahre 1802. Als der Protagonist Christian auf seinen nächtlichen Irrgängen durchs Gebirge an das erleuchtete Fenster einer unbekannten Schönen kommt, reicht diese ihm eine mit prächtigen Steinen funkelnde Tafel:

⁸³ Ludwig Tieck: Der Abschied. Ein Trauerspiel in zwei Aufzügen. In: ders.: Schriften in zwölf Bänden. Bd.1. Hg. v. Achim Hölder. Frankfurt a.M. 1991, S. 217-251, S. 248.

⁸⁴ Ludwig Tieck: *William Lowell*. Stuttgart 1986, S. 172.

⁸⁵ Vgl. dazu Ernst Anton Nicolai: Gedanken von den Würckungen der Einbildungskraft in den menschlichen Körper, S. 123; Anne-Charles Lorry: Von der Melancholie und den melancholischen Krankheiten (= *De melancholia et morbis melancholicis*. 2. Bde. Paris 1765) Frankfurt a.M., Leipzig 1770. 2 Bde. Bd. 1, S. 351f. Nicht zu vergessen das ausgetrocknete Gehirn der Schwärmerin Madame Guion in: Karl Philipp Moritz: Anton Reiser. Frankfurt a.M. 1979, S. 13.

⁸⁶ Vgl. Thomas Arnold: Beobachtungen über die Natur, Arten, Ursachen und Verhütung des Wahnsinnes oder der Tollheit. Aus dem Englischen übersetzt v. J. Chr. G. Ackermann. 2 Theile. Leipzig 1784-88 (= *Observations on the Nature, Kinds, Causes, and Prevention of Insanity*. 2 Bde. London 1782), Bd. 2, S. 300 und S. 320.

⁸⁷ Ludwig Tieck: *William Lowell*, S. 172f.

Er faßte die Tafel und fühlte die Figur, die unsichtbar sogleich in sein Inneres übergang, und das Licht und die mächtige Schönheit und der seltsame Saal waren verschwunden. Wie eine dunkle Nacht mit Wolkenvorhängen fiel es in sein Inneres hinein.⁸⁸

Die syntaktische Konstruktion verabsolutiert das impersonale Subjekt „es“, ohne Deutungsmöglichkeiten nahezulegen, worin dieses „es“ besteht. Tieck bietet allein eine metaphorische Umschreibung: „es“ ist „wie eine dunkle Nacht“. Ist damit bereits das, was das Innere Christians hinfür prägen wird, dem Ich selbst radikal nicht-bewußt, so gilt dies auch für den Akt der Prägung: es „fiel“ „wie eine dunkle Nacht.“ Wie bei Klingemann artikuliert sich in Tiecks Novelle eine erzählerische Lust auf Nacht; wie Coleridge präsentiert sie das Unkontrollierbare der Nacht und wie diese beiden Literaten bewältigt auch Tieck im *Runenberg* die Nacht ästhetisch, indem er die Schrecken der Nacht in eine wehmütige Familiengeschichte münden läßt und zum Verschwinden bringt.⁸⁹

Die Texte Tiecks nutzen die Metapher einer Nacht im Menschen zur Beschreibung innerer Zustände. Doch in der Folge der Texte fällt eine entscheidende Transformation auf: Erstmals mit dem *Runenberg* ist die Nacht im Ich nicht mehr ein punktuell verwendetes Bild innerhalb der Narration; sie avanciert zum Ausgangspunkt für die Narration selbst, die die Geschichte des Doppelwesens aus Bewußtsein und Nicht-Bewußtsein entfaltet. Dies ist allererst dann möglich, wenn die Nacht im Ich zum anthropologischen Normalfall geworden ist – so z.B. im eingangs zitierten Gedicht von Byron⁹⁰:

My soul is dark – Oh! quickly string
the harp I yet can brook to hear;
And let thy gentle fingers fling
Its melting murmurs o'er mine ear.
If in this heart a hope be dear,

⁸⁸ Ludwig Tieck: Der Runenberg. In: ders.: Phantasmus, hg. v. M. Frank. Frankfurt a.M. 1985, S. 184-208, S. 192.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 208: Christian spricht „wehmütig“, Elisabeth ist voll „Mitleiden“, die Tochter Leonore „weinte“, und als der neue Gatte kommt: „Was ist euch? fragte der Mann, als er Mutter und Tochter blaß und in Tränen aufgelöst fand. Keiner wollte ihm Antwort geben. Der Unglückliche ward aber seitdem nicht wieder gesehen.“

⁹⁰ Und auch E.T.A. Hoffmann kann seine *Sandmann*-Geschichte mit einem Befund beginnen lassen, der 1816 sowohl inhaltlich als auch in seiner Bildlichkeit bestens etabliert ist: „Gibt es eine dunkle Macht, die so recht feindlich und verräterisch einen Faden in unser Inneres legt (...), so muß sie in uns sich, wie wir selbst gestalten, ja unser Selbst werden“. Die Effekte dieser „dunklen psychischen Macht“, von der Nathanael regiert wird, werden daraufhin narrativ gestaltet. Vgl. E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann. In: ders.: Nachtstücke. Frankfurt a.M. 1982, S. 9-48, S. 20.

That sound shall charm it fourth again:
 If in these eyes there lurk a tear,
 'Till flow, and cease to burn my brain.

But bid the strain be wild and deep,
 Nor let thy notes of joy be first:
 I tell thee, minstrel, I must weep,
 Or else this heavy heart will burst;
 For it hath been by sorrow nursed,
 And ached in sleepless silence long;
 And now 'tis doom'd to know the worst,
 And break at once – or yield to song.⁹¹

Qual und Gram, Schlaflosigkeit und stiller Kampf, in dem sich das Herz selbst zerreißt – dies ist die Nacht im Ich. Byron mobilisiert dieses Bild, um damit einen Raum im Menschen zu beschreiben, der außerhalb der Gesetze der Vernunft und außerhalb der Instanz des Bewußtseins liegt. Doch, und hier treten aufgeklärte Wissenschaften und romantische Literatur auseinander, Byron weit ein therapeutisches Mittel gegen die Nacht im Ich, gegen das Zerbrechen des Herzens. Es ist ein Mittel, das kaum ein Mediziner oder Psychologe empfehlen würde – es ist die Poesie.⁹² Die Abgründigkeit des menschlichen Ich ist durch ein ebenfalls abgrndiges Lied wenn nicht heilbar, so doch zu lindern. Die romantische Literatur setzt an die Stelle diettischer Reglementierungen poetische Gesänge: Poesie als Heilmittel gegen die Gefahr einer Ich-Dissoziation einzusetzen – dies ist ein Praxisfall romantischer Selbstreflexion.

Einen eben solchen inszeniert auch Eichendorff in seinem Gedicht *Sehnsucht*. In der ersten Strophe des Gedichts befindet sich ein einsames Ich in der es umgebenden „Sommernacht“, in dem gesungen wird. Die zweite Strophe macht aus der wirklichen Nacht eine poetisch imaginierte Nacht, von der gesungen wird, die „Waldesnacht“:

Zwei junge Gesellen gingen
 Vorüber am Bergeshang,
 Ich hrte im Wandern sie singen
 Die stille Gegend entlang:
 Von schwindelnden Felsenschlften,
 Wo die Wälder rauschen so sacht,

⁹¹ George Gordon Byron: Byrons' Poetry, S. 12.

⁹² Der Verweis auf das Harfenspiel Davids als Mittel zur Linderung der Melancholie des Saul – vgl. z.B. Christian Reil: ber die Erkenntniß und Cur der Fieber. 5 Bde. Halle 1797-1815. Bd. 4: Nervenkrankheiten. Halle 1805, S. 568 – ist in den Wissenschaften eher ein Topos und in Anbetracht der darüber hinaus beschriebenen Mittel marginal.

Von Quellen, die von den Klüften
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern.
Von Gärten, die überm Gestein
In dämmernden Lauben verwildern,
Palästen im Mondenschein,
Wo die Mädchen an Fenstern lauschen,
Wann der Lauten Klang erwacht
Und die Brunnen verschlafen rauschen
In der prächtigen Sommernacht.⁹³

Schon in der zweiten Strophe beginnt die Nacht, sich in das Ich einzuarbeiten: Noch nicht in dessen Leib und Gedanken, sitzt sie ihm doch schon als Lied im Ohr. Die dritte Strophe des Gedichts blendet nun die erste, erlebte Nacht und die zweite, besungene Nacht übereinander, indem sie den Schlußvers der ersten Strophe als Schlußvers des gesamten Gedichtes wiederholt. Diese Reprise macht deutlich, daß alle Nächte, von denen in Eichendorffs *Sehnsucht* die Rede ist, immer schon Nächte im Ich sind. Eichendorffs selbstreflexive Schleife wird erst durch das gemeinsame Projekt von aufgeklärter Wissenschaft und romantischer Literatur ermöglicht: Wissenschaft und Literatur tragen die Nacht in das Ich hinein, um sie dort – als die Bedingung des Doppelwesen Mensch – zu entdecken.

⁹³ Joseph von Eichendorff: *Sehnsucht*. In: ders.: *Gedichte*. Versepen, S. 315.

Maximilian Bergengruen (Basel)

„Anliegen unserer Leiber“ Friedrich Heinrich Jacobi und der performative Widerspruch

I. Münchhausen

Friedrich Heinrich Jacobis Philosophie ist überwiegend eine Philosophie des Dialogs: ein Gespräch mit Lessing, ein Briefwechsel mit Mendelssohn, ein fiktiver Gesprächspartner im *David Hume*, der Brief an Fichte und schließlich die Auseinandersetzung mit Schelling. Gleichzeitig legt Jacobi seine Texte so an, dass die vorgetragenen Theorien mit bestehenden (Spinozismus, Humes Empirismus, Kants Idealismus etc.) konfrontiert werden, so daß der Dialog in sich noch einmal potenziert wird.

Ich gehe davon aus, daß Jacobis Inszenierung des Dialogs als Form der Philosophie kein Zufall ist, sondern ein performativer Hinweis auf seine Methode, ohne die seine Philosophie nicht verstanden werden und nicht bestehen kann. Diesen Interpretations-Ansatz haben bis jetzt Hammacher und Horstmann erprobt. Ich möchte allerdings nicht Hammacher folgen, der behauptet, daß Jacobi aus seiner Dialogik eine Dialektik aufbaut.¹ Die Position des Opponenten wird bei Jacobi nicht aufgenommen und mit der des Proponenten vereinigt, sondern vielmehr durch Aufzeigen ihrer Widersprüche eliminiert. Horstmanns Theorie, daß Jacobis Philosophie ihre Plausibilität aus der Unplausibilität der gegnerischen ziehe², trifft den Nerv der Ar-

¹ Vgl. Klaus Hammacher: Dialektik und Dialog vornehmlich bei Jacobi und Fichte. In: Fichte-Studien 14 (1998), S. 171-194. Er baut dabei auf seinen grundlegenden Studien zu Jacobi auf (ders.: Die Philosophie Friedrich Heinrich Jacobis [Kritik und Leben II]. München 1969; ders.: Jacobi und das Problem der Dialektik. In: Friedrich Heinrich Jacobi. Philosoph und Literat der Goethezeit, hg. von dems. Frankfurt a.M. 1971, S. 119-156). Ihm folgt Kurt Christ: Das Ende des Gottesbeweises und die Genese und der Verlauf des Spinozastreits zwischen Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819) und Moses Mendelssohn (1729-1786). Aachen 1986, S. 148ff.

² Vgl. Rolf-Peter Horstmann: Die Grenzen der Vernunft. Eine Untersuchung zu Zielen und Motiven des Deutschen Idealismus. Weinheim ²1995, S. 63f.

gumentation schon eher. Allerdings erklärt Horstmann nicht, *was* die Theorien der Gegner unplausibel macht.

Die Klärung dieses *was* soll in dem vorliegenden Aufsatz geleistet werden. Meine These ist, daß Jacobi vor einem ganz ähnlichen Problem wie Hans-Otto Apel in seiner Auseinandersetzung mit dem kritischen Rationalismus Poppers und Alberts steht: der Letztbegründung der Moral in dem Wissen, daß dies auf rein deduktivem Wege unmöglich ist. Wie Apel entscheidet sich auch Jacobi für die Methode der Darstellung der Alternativlosigkeit der eigenen Position durch Aufweis des performativen Widerspruch der Opponenten.³ Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Philosophen ist allerdings, daß Jacobi 1.) diese Methode nicht oder nur ansatzweise explizit macht und 2.) den Hinweis auf die Voraussetzungen für den Eintritt in eine Kommunikationssituation nicht als Argument gegen den Glauben ausspielt, sondern zeigen will, daß der Glaube gerade den Ausdruck für die Voraussetzungen darstellt, die man beim argumentativen Sprechen implizit akzeptiert haben muß.

Genau wie Apel, nur *avant la lettre*, setzt Jacobi beim sogenannten Münchhausen-Trilemma an. Das Münchhausen-Trilemma wurde im 20. Jahrhundert von dem Popper-Schüler Hans Albert entwickelt und besagt, daß jeder Versuch einer philosophischen Letztbegründung im Sinne des Leibnizschen *principium rationis sufficientis* zu drei inakzeptablen Alternativen führt: 1.) dem infiniten Regress, 2.) dem logischen Zirkel oder 3.) dem Abbruch des Verfahrens durch Verweis auf ein Dogma oder Evidenz.⁴

Jacobi kennt diese Alternativen bereits. Das Problem des unendlichen Regreß⁵ wird in den *Spinoza-Briefen* so thematisiert:

Wir können nur Aehnlichkeiten demonstrieren [FN: „Denn Demonstration ist Fortschritt in identischen Sätzen“]; und jeder Erweis setzt etwas schon Erwiesenes zum voraus, wovon das Principium **Offenbarung** ist (*Spinoza*², SW I.1, 124).⁶

³ Vgl. hierzu: Karl Otto Apel: Transformation der Philosophie. Bd. II: Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft. Frankfurt a.M. 1973; ders.: Das Problem der philosophischen Letztbegründung im Lichte einer transzendentalen Sprachpragmatik. Sprache und Erkenntnis (FS für G. Frey), hg. von B. Kanitscheider. Innsbruck 1976, S. 55-82, und Jürgen Habermas: Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln. Frankfurt a.M. 1991, S. 104ff. Zur Rezeption der Transzendentalpragmatik in der (post)analytischen Philosophie, vgl. z.B. Hilary Putnam: Vernunft, Wahrheit und Geschichte, übers. von J. Schulte. Frankfurt 1995, S. 193ff.

⁴ Hans Albert: Traktat über kritische Vernunft. Tübingen 1991 (erste Auflage: 1968), S. 15f.

⁵ Vgl. Christ: Das Ende (Anm. 1), S. 150f.

⁶ Ich zitiere unter der Sigle SW nach der Ausgabe Friedrich Heinrich Jacobi: Werke, hg. von K. Hammacher und W. Jaeschke. Hamburg 1998ff. und folge dabei der

In einer zweiten Fußnote am Ende der Passage (passim) verweist Jacobi zur näheren Erläuterung auf eine Äußerung etwas weiter oben, die so lautet:

Lieber Mendelssohn, wir alle werden im Glauben gebohren, und müssen im Glauben bleiben, wie wir alle in Gesellschaft gebohren werden, und in Gesellschaft bleiben müssen: *Totum parte prius esse necesse est.* – Wie können wir nach Gewißheit streben, wenn uns Gewißheit nicht zum voraus schon bekannt ist; und wie kann sie uns bekannt seyn, anders als durch etwas, das wir mit Gewißheit schon erkennen? Dieses führt zu dem Begriffe einer unmittelbaren Gewißheit, welche nicht allein keiner Gründe bedarf, sondern schlechterdings alle Gründe ausschließt (*Spinoza*², SW I.1, 115).

Hier ist das zweite Element des Münchhausen-Trilemmas, der Zirkel: Das Gesuchte (die Gewissheit) wird nur durch Inanspruchnahme eben dieser Gewissheit gefunden. Was bleibt? Offenbarung und Glaube oder das dritte Element des Trilemmas: Evidenz durch Dogmatisierung. So würde zumindest der kritische Rationalist argumentieren.

Doch ganz so einfach ist es nicht.⁷ Jacobis Begriff des Glaubens besitzt eine im Sinne Apels pragmatische Ebene, die dem Dogmatisierungsvorwurf entgeht, weil sie Philosophie nicht nur als ein Problem logischer Propositionsvoraussetzungen begreift, sondern als Handlung innerhalb einer unumgehbaren Situation der „Gesellschaft“ der Sprechenden. Das Herausstreichen des pragmatisch-performativen Elements ist dabei nicht eine versteckte Letztbegründung, sondern eine Einsicht in die Bedingung der Möglichkeit argumentativen Sprechens. Diese Einsicht geht allerdings mit der Forderung einher, die Regeln, die man mit Eintritt in die Diskussion implizit anerkennt hat, nun auch explizit zu bekräftigen. Für diese Bekräftigung bedarf es – quasi als *περιπαγωγή* – des Aufweises des Proponenten, daß die Propositionen des Opponenten und die impliziten Voraussetzungen der Möglichkeit der Veröffentlichung dieser Propositionen in einem Widerspruch stehen. Das ist meines Erachtens der Grund, warum Jacobi Philosophie als Dialog inszeniert und in dieser Inszenierung die Dialogsituation thematisiert.

zweiten Auflage des Spinoza. Die Sigle GW bezeichnet die Ausgabe Friedrich Heinrich Jacobi: Werke, hg. von F. Roth und F. Köppen. Darmstadt 1976 (=ND der Ausgabe Leipzig 1815).

⁷ Auch Manfred Frank: Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik. Frankfurt 1997, S. 931, argumentiert, daß Jacobi nicht „aus dem Diskurs der rationalen Argumentation“ ausbricht, sondern auf eine bereits beanspruchte „Gewißheit“ zurückgreift.

Im folgenden soll gezeigt werden, daß Jacobi die zwei Kernthesen seiner Moralphilosophie, die Freiheit des Individuums und die unmittelbare Gewißheit einer (fremdpsychischen) Außenwelt, mit dieser Methode entwickelt.

II. Anliegen unserer Leiber: Die Freiheit des Individuums

Jacobi inszeniert im *Spinoza* ein Gespräch zwischen sich und Lessing, wie es angeblich stattgefunden haben soll – über den Fatalismus und die Freiheit des menschlichen Individuums. „Leßing“ polemisiert:

Ich merke, Sie hätten gern ihren Willen frey. Ich begehre keinen freyen Willen. [...] Es gehört zu den menschlichen Vorurtheilen, daß wir den Gedanken als das erste und vornehmste betrachten, und aus ihm alles herleiten wollen; da doch alles, die Vorstellungen mit einbegriffen, von höheren Prinzipien abhängt (*Spinoza*², SW I.1, 21f.).

Tatsächlich hat „Leßing“ Recht. „Jacobi“ (den ich im folgenden mit Jacobi gleichsetze) hätte den Willen gerne frei. Und weil er das nicht beweisen kann, setzt er statt dessen an, über den performativen Widerspruch die Theorien des Opponenten zu eliminieren, so daß seine eigene Position – undeduziert aber nicht zu widerlegen – übrig bleibt. Jacobi erläutert sein Verfahren:

Die ganze Sache bestehet darinn, daß ich aus dem Fatalismus unmittelbar gegen den Fatalismus, und gegen alles, was mit ihm verknüpft ist, schließe (*Spinoza*², SW I.1, 20).

Eine Metakritik also: Der Fatalismus wird auf sich selbst angewandt und darauf geprüft, ob er sich als widerspruchslos herausstellt. Das Kernargument findet sich in der Reflexion auf die Gesprächssituation: Nach „Leßing“ ist

die Unterredung, die wir gegenwärtig miteinander haben, [...] nur ein Anliegen unserer Leiber; und der ganze Inhalt dieser Unterredung, in seine Elemente aufgelöst: Ausdehnung, Bewegung, Grade der Geschwindigkeit, nebst den Begriffen davon, und den Begriffen von diesen Begriffen (*Spinoza*², SW I.1, 21).

Und an diesem Punkt hält der Fatalismus dem Fatalismus nicht stand. „Leßing“ als sein Vertreter begeht einen performativen Widerspruch, da die von ihm gemachten Aussagen mit dem propositionalen Gehalt der mit dem Eintritt in die „Gesellschaft“ der sprechenden Individuen akzeptierten Voraussetzungen nicht übereinstimmen. Sich als Teilnehmer einer realen oder idealen Kommunikationsgemeinschaft zu

bewegen, heißt, immer schon anerkannt haben zu müssen, daß eine Sprechhandlung (wie jede andere Handlung auch) nicht – wie es Jacobi später einmal formulieren wird – „ohne den Einfluß des freyen Vermögens, ohne Zuthun des Geistes geschehen kann“ (*Brief an Fichte*, Bl. II, in: Fichte, GA III.3, 260).⁸

Jacobi fährt fort:

Wer nun dieses [den Fatalismus] annehmen kann, dessen Meynung weiß ich nicht zu widerlegen. Wer es aber nicht annehmen kann, der muß der Antipode von Spinoza werden (*Spinoza*², SW I.1, 21).

„Dessen Meynung weiß ich nicht zu widerlegen“ – eine doppeldeutige Formulierung. Denn die *Meinung* alleine, d.h. die reine Aussage, daß es keine Freiheit gibt, kann Jacobi tatsächlich nicht widerlegen. Nur der Verweis auf die mit der Äußerung im Sprachspiel übernommenen Voraussetzungen kann den internen Widerspruch zwischen präpositionaler und performativer Ebene deutlich machen. Die Formel bedeutet aber auch, daß der, der weiterhin die Theorie des Fatalismus vertritt (obwohl er um den Widerspruch weiß), zumindest vordergründig aus der Kommunikationsgemeinschaft ausscheidet und auch deswegen nicht zu widerlegen ist.

Diese Gedankenfigur wird im Brief gegen Fichte reaktualisiert – und durch ein Zusatzargument gestützt. Jacobi versucht dort nachzuweisen, daß Fichtes Philosophie ein „umgekehrte[r] Spinozismus“ (*Brief an Fichte*, in: Fichte, GA III.3, 227), sein Idealismus dementsprechend ein pervertierter Materialismus sei.

Um dies zu untermauern, führt Jacobi ein Argument an, das meiner Ansicht nach in der Forschung noch nicht beleuchtet wurde: die Apostrophierung der Fichteschen Philosophie als Mechanik des Geistes. Eine Formulierung seines Gegners⁹ aufnehmend, schreibt Jacobi über Fichte und Kant: „Sie haben die höhere Mechanik des menschlichen Geistes entdeckt“ (*Brief an Fichte*, in: Fichte, GA III.3, 239).

Inbesondere die Philosophie Fichtes zeichnet sich nach Jacobi dadurch aus, den totalen Mechanismus (für Jacobi synonym mit Materialismus) auf das Gebiet des Geistes übertragen zu haben. Die Folge ist die gleiche wie für den originalen Materialismus (auf dem Gebiet

⁸ Ich zitiere unter der Sigle GA nach der Ausgabe Johann Gottlieb Fichte: Gesamtausgabe der bayrischen Akademie der Wissenschaften, hg. von R. Lauth und H. Jacob. Stuttgart Bad-Cannstadt 1962ff. Zum Zusammenhang von Handlung und Freiheit, vgl. Hammacher: Jacobi und das Problem (Anm. 1), S. 126.

⁹ Fichte, GA I.2, 353, schreibt, daß auf das „wunderbare[] Vermögen der productiven Einbildungskraft“ sich „gar leicht der ganze Mechanismus des menschlichen Geistes [...] gründen dürfte“ (Hervorh. von mir).

des Körpers und der Gegenstände): Es ist keine Freiheit des Individuums möglich.

An diesem Punkt setzt Jacobi mit dem schon bekannten Argument aus dem *Spinoza* ein: Diejenigen Philosophen, die die Freiheit leugnen, sind auf dem Wege rein-propositionaler Auseinandersetzung nicht zu widerlegen. Mit ihnen hört jedes Gespräch auf:

Hat er dies Geständniß [dass er keine Freiheit des Individuums annehmen kann] abgelegt, so müssen wir ihn losgeben; die Philosophische Gerechtigkeit kann ihm nichts mehr anhaben: denn was er läugnet, läßt sich streng philosophisch nicht beweisen; was er beweiset, streng philosophisch nicht widerlegen (*Brief an Fichte*, in: Fichte, GA III.3, 261).

Ebenfalls wie in der Inszenierung des Gesprächs mit „Leßing“ greift Jacobi auf die aktuelle Diskussionssituation zurück, um Fichte zu kontern:

Wer [...] sich nicht scheuet zu behaupten: [...] Aristoteles, Leibnitz, Plato, Kant und Fichte [...] hätten ihre Werke und Taten im Grunde nur blindlings und gezwungen [...] dem Naturmechanismus zur Folge hervorgebracht; [...] mit dem ist weiter nicht zu streiten (*Brief an Fichte*, in: Fichte, GA III.3, 260).

Der unumgängliche Eintritt Fichtes in die Kommunikationsgemeinschaft hat ihn Voraussetzungen akzeptieren lassen, in diesem Falle: die Freiheit des Sprechers, die mit der vertretenen Position, die (nach Jacobi) genau dies negiert, in einem Widerspruch stehen. Mit diesem Verstoß gegen die auch von ihm implizit akzeptierten Regeln hat Fichte das philosophische Gespräch abgebrochen: „mit dem ist weiter nicht zu streiten“.

Und doch kommt etwas Neues hinzu: In dem Moment, in dem man die Grenzen des „streng Philosophischen“ – also die rein propositionale Ebene – übersteigt und die pragmatischen Bedingungen des philosophischen Gesprächs mitberücksichtigt, ist eine Einigung wieder möglich. Jacobi weist nämlich jetzt darauf hin, daß man die Kommunikationsgemeinschaft (die „Gesellschaft“, in die man hineingeboren wird) nicht verlassen kann. Fichte kann „nur mit den Lippen“ leugnen: „Innerlich im Herzen und im Geiste“, so läßt Jacobi Fichte wissen, meint dieser mit seinen „verkehrten Redensarten und wunderlichen Einbildungen doch das Wahre“ (*Brief an Fichte*, in: Fichte, GA III.3, 252). Das ist nach Jacobi nämlich gar nicht zu umgehen.¹⁰

¹⁰ Ähnlich argumentiert auch Jacobi in *Von den göttlichen Dingen* (GW III, 369f.) gegen Kant, den er in den handelnden Menschen und den nur mit Wissen aus Bewei-

Dieses Argument übernimmt Jacobi von seinem Schüler Johann Neeb (oder er entdeckt sein eigenes bei ihm). Neeb schreibt bereits 1797, daß der „dogmatische Idealist von seinem Glauben“ nicht lassen kann, „wenn er schon sich schämt, ihn mit dem Munde zu bekennen“.¹¹

Der Abbruch der Diskussion, die Verletzung implizit akzeptierter Regeln, entläßt den Menschen nicht aus der Kommunikationsgemeinschaft – lediglich der Korrektur-Aufwand für den Moralphilosophen à la Jacobi erhöht sich.

Damit hat Jacobi das Selbstgefühl oder „sentiment de l'être“ (*Spinoza*², SW I.1, 105) bzw. „Fundamentalgefühl“ der (freien) Individualität¹² als alternativlos bzw. immer schon akzeptierte Bedingung des Philosophierens eingeführt – und zugleich die Widersprüche der Philosophie Fichtes aufgezeigt. Bemerkenswert an der Fichte-Kritik im *Brief* ist jedoch, daß Jacobi seine Vorwürfe aus dem *Spinoza* (und dem *Hume*) beinahe unverändert überträgt, obwohl Fichte, wie ich zeigen werde, diese Argumente bereits auf sich bezogen und auf sie geantwortet hat. Das dürfte Jacobi nicht entgangen sein. Vielmehr müssen ihm die Antworten Fichtes als so unzureichend erschienen sein, daß ihm eine bloße Wiederholung bzw. Adaption seiner Argumente die richtige Antwort auf die Antwort Fichtes zu sein scheint.

Dementsprechend sollen im folgenden Fichtes Auseinandersetzung mit Jacobi und Jacobis weitere Elemente seines Un-System im Hinblick auf diese Auseinandersetzung betrachtet werden.

III. Zusammengelesen: Fichtes vorausseilende Antwort auf Jacobi

Einer der häufigsten Vorwürfe, die gegen Kants Deduktion der reinen Verstandesbegriffe gerichtet werden, ist der, daß die Urteils- bzw. Kategorientafel nicht vollständig sei und/oder keiner systematischen Ordnung unterliege. Kant habe, so lautet der Vorwurf weiter, bei der Deduktion der Objektivität die entscheidende Frage nach der Binnenstruktur des Ichs vernachlässigt – und damit sein ganzes philosophisches Unternehmen gefährdet.¹³

sen ausgestattet Philosophen aufteilt. Vgl. Wilhelm Weischedel: *Jacobi und Schelling. Eine Kontroverse*. Darmstadt 1969, S. 15ff.

¹¹ Johann Neeb: *Vernunft gegen Vernunft oder Rechtfertigung des Glaubens*. Brüssel 1969 (=ND der Ausgabe Frankfurt a.M. 1797), S. 147.

¹² Friedrich Heinrich Jacobi: *Brief an Jean Paul*, 16.3.1800. In: ders.: *Aus F.H. Jacobis Nachlaß. Ungedruckte Briefe von und an Jacobi. Nebst ungedruckten Gedichten von Goethe und Lenz*, hg. von R. Zöpfer. Leipzig 1869, S. 238f.

¹³ Zur Geschichte dieses Vorwurfs, vgl. Reinhard Brandt, *Die Urteilstafel (Kant-Forschungen IV)*, Hamburg 1991, S. 1ff. Vgl. auch hierzu Manfred Frank: *Fragmente*

Diesen Vorwurf teilt auch Fichte. In seinem *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre* erhebt er den Anspruch, das „System der nothwendigen HandelnsWeisen“ aus den „GrundGesetzen der Intelligenz“ abzuleiten, statt, wie Kant, diese Gesetze – gemeint sind die „Kategorien“ – „irgend woher“ zusammenzulesen (Fichte, *Versuch*, GA I.4, 201). Der Kantische Idealismus kann dem Dogmatismus nichts entgegensetzen außer der „Versicherung, dass er recht habe“ (Fichte, *Versuch*, GA I.4, 202).

Will man mehr als nur versichern, bedarf es einer tieferen Fundierung – und die findet Fichte in der präreflexiven und vorbegrifflichen Gewißheit des Ichs in der intellektuellen Anschauung:¹⁴

Dieses dem Philosophen angemuthete Anschauen seiner selbst im Vollziehen des Acts, wodurch ihm das Ich entsteht, nenne ich intellektuelle Anschauung. Sie ist das unmittelbare Bewusstseyn; dass ich handle, und was ich handle: sie ist das, wodurch ich etwas weiß, weil ich es thue (Fichte, *Zweite Einleitung*, GA I.4, 216f.).

Der Bezug auf eine Handlung, die vom Sprecher lediglich aufgerufen („angemuthet“) und vom Hörer „gefunden“ (Fichte, *Versuch*, GA I.4, 204), also nicht philosophisch rekonstruiert werden kann, erlaubt es Fichte, mit der intellektuellen Anschauung an einem Punkt anzusetzen, der außerhalb des propositionalen Geflechts des Wissens liegt. Fichte weiß – und nicht erst seit der *Bestimmung des Menschen* –, daß „kein Wissen [...] sich selbst begründen und beweisen“ kann, weil: „Jedes Wissen setzt ein noch Höheres voraus, als seinen Grund, und dieses Aufsteigen hat kein Ende“ (Fichte, *Bestimmung*, GA II.6, 257).

Die intellektuelle Anschauung als Fundament allen Wissens ist dementsprechend ein Grund, nicht ein Grundsatz, eine Tathandlung, die allem Philosophieren präzedent ist. In ihr liegt, so entwickelt Fichte sein System in der *Sittenlehre* weiter, nicht nur das epistemische, sondern auch – dieses bedingend – das moralische Fundament des Menschen. Kurz gesagt: In der präreflexiven Handlung der „in-

einer Geschichte der Selbstbewußtseins-Theorie von Kant bis Sartre. In: Selbstbewußtseinstheorien von Fichte bis Sartre, hg. von dems. Frankfurt a.M. 1991, S. 413-599, S. 433.

¹⁴ Vgl. hierzu: ebd., S. 447f. Zur Letztbegründungsproblematik bei Fichte mit Hinblick auf die Debatte des 20. Jahrhunderts, vgl. Michael Gerten: Fichtes Wissenschaftslehre vor der aktuellen Diskussion um die Letztbegründung. In: Fichte-Studien 13 (1997), S. 173-189. Gerten berücksichtigt allerdings nicht, daß Fichte seine Begründungsproblematik in Auseinandersetzung mit Jacobi entwickelt und daß Jacobi (bleibende) Kritik an dieser Entwicklung aufschlußreich für die Einschätzung Fichtes und die Debatte im 20. Jahrhundert ist.

tellectuelle[n] Anschauung“ liegt zugleich die „nothwendige Weise, unsre Freiheit zu denken“ (Fichte, *Sittenlehre*, GA I.5, 60f.).¹⁵

Die hier nur sehr skizzenhaft vorgetragene philosophische Position Fichtes in den mittleren und späten 90er Jahren verdankt sich (mitsamt ihren Verschiebungen)¹⁶ einer stetigen Auseinandersetzung mit Jacobi. Fichtes Satz, daß „jedes Wissen [...] ein noch Höheres voraus[setzt]“, ist eine fast wörtliche Paraphrase aus den *Spinoza-Briefen*, in denen es (wie bekannt) heißt: „Jeder Erweis setzt etwas schon Erwiesenes zum voraus“ (*Spinoza*², SW I.1, 124).

Doch nicht erst um 1800, bereits mit der *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* versucht Fichte, seine und Jacobis Philosophie zur Deckung zu bringen, wenn er das präreflexiv bewußte Ich bzw. die intellektuelle Anschauung für den Ausstieg aus dem unendlichen Regreß, den die Begründung propositionalen Wissens erzeugt, benutzt. Gegen die (möglichen) realistischen Einwände verteidigt Fichte sein System des transzendentalen Idealismus so:

Es wird demnach hier gelehrt, dass alle Realität – es versteht sich für uns, wie es denn in einem System der Transcendental-Philosophie nicht anders verstanden werden soll – bloß durch die Einbildungskraft hervorgebracht werde. Einer der größten Denker unsers Zeitalters, der, so viel ich einsehe, das gleiche lehrt, nennt dies eine *Täuschung* durch die Einbildungskraft. Aber jeder Täuschung muß sich Wahrheit entgegensetzen, jede Täuschung muß sich vermeiden lassen. Wenn denn nun aber erwiesen wird, wie es im gegenwärtigen Systeme erwiesen werden soll, daß auf jene Handlung der Einbildungskraft die Möglichkeit unseres Bewußtseyns, unsers Lebens, unsers Seyns für uns, d.h. unsers Seyns, als Ich, sich gründet: so kann dieselbe nicht wegfallen, wenn wir nicht vom Ich abstrahiren sollen, welches sich widerspricht, da das abstrahirende unmöglich von sich selbst abstrahiren kann; mithin täuscht sie nicht, sondern sie giebt Wahrheit, und die einzige mögliche Wahrheit. Annehmen, daß sie täusche, heißt einen Skeptizismus begründen, der das eigene Seyn bezweifeln lehrt (Fichte, *Grundlage*, GA I.2, 368f.).

„Einer der größten Denker unsers Zeitalters“ – damit ist meiner Ansicht nach nicht, wie die Herausgeber der *Gesamtausgabe* annehmen, Maimon, sondern Jacobi gemeint. Dieser hatte nämlich das Argument

¹⁵ Vgl. ebd., S. 186f.

¹⁶ Zur Aufwertung der praktischen Philosophie gegenüber der Spekulation von der Wissenschaftslehre bis zur Bestimmung des Menschen, vgl. Wolfgang Jahnke: Das empirische Bild des Ich. Zu Fichtes Bestimmung des Menschen. In: Philosophische Perspektiven 1 (1969), S. 229-246 und Edith Düsing: Sittliche Aufforderung. Fichtes Theorie der Interpersonalität in der WL nova methodo und in der Bestimmung des Menschen. In: Transzendentalphilosophie als System. Die Auseinandersetzung zwischen 1794 und 1806, hg. von A. Mues. Hamburg 1989, S. 174-198.

der „*Täuschung* durch die Einbildungskraft“ verwandt, wenn er im *David Hume*, auf den Fichte sich hier bezieht, den Idealismus – implizit, dafür aber im doppelten Sinne des Wortes – als eine Theorie des Wahnsinns und Traums beschreibt.¹⁷ Wer akzeptiere, daß die „Realität [...] bloss durch die Einbildungskraft hervorgebracht wird“, akzeptiere auch, daß sich die „Vernunft [...] in den Wahn“ oder den Traum statt in die „Wahrheit schickt“ (*David Hume*, GW II, 228).

Die Polemik geht jedoch noch weiter. Eine Theorie, die die Täuschungen des Wahnsinn oder Traums permanent setzt (also auch für sich in Anspruch nimmt), ist nicht nur wahnsinnig, sondern in ihrem Wahnsinn auch noch performativ selbstwidersprüchlich. Denn:

Wer nie gewacht hätte, könnte nie träumen, **und es ist unmöglich, daß es ursprüngliche Träume, einen ursprünglichen Wahn gebe** (*David Hume*, GW II, 233).

Der Akt des Philosophierens – z.B. eine Theorie zu entwickeln, in der die Gaukeleien der Einbildungskraft die unmittelbare Wahrnehmung des Wirklichen ersetzen – setzt bereits einen unmittelbaren Wirklichkeitsbezug (bei Jacobi garantiert durch die „sinnliche Erkenntnis“; *David Hume*, GW II, 227) voraus, der mit der vorgetragenen Theorie im Widerspruch steht.

Fichte liest dies jedoch nicht als Einwand gegen den Idealismus (zumindest nicht gegen seinen). Vielmehr geht er davon aus, daß Jacobi „das gleiche lehrt“ – und zwar im Hinblick auf die Frage der präreflexiven Gewißheit. Dementsprechend macht sich Fichte das Argument, ganz so, als sei es nicht *gegen* den Idealismus gerichtet, zu eigen: „Aber jeder Täuschung muß sich Wahrheit entgegensetzen“. Fichte gibt damit zu verstehen, daß er Jacobis Methode übernommen hat und sogar konsequenter als er selbst anwendet.

Wie Jacobi geht er davon aus, daß die Selbstgewißheit oder die Unzweifelbarkeit des eigenen „Seyn[s]“ zu den Bedingungen gehört, die man implizit mit Beginn des Philosophierens akzeptiert hat. Jacobis Wahnsinns- oder Traumvorwurf an die Leistungen der Einbildungskraft – die „Einbildungen“ im Gegensatz zu den unmittelbaren „Empfindungen“ (*David Hume*, GW II, 227) – ist deswegen nicht zu halten, weil das Formulieren einer Theorie der Täuschung der Einbildungskraft die Unzweifelbarkeit des eigenen Seins, die nach Fichte gerade durch die Einbildungskraft garantiert wird, voraussetzt. Man muß nicht nur, wie Jacobi, von einer Unmittelbarkeit in der Wahr-

¹⁷ Zum Jacobi-Rekurs und zur Kant-Kritik des frühen Fichte allgemein, vgl. Horstmann: *Grenzen* (Anm. 2), S. 83ff.

nehmung, sondern, wie Fichte (so Fichte), von einer Unmittelbarkeit in der Einbildungskraft ausgehen, wenn man sich nicht in einen Widerspruch verwickeln will. Andernfalls wird der Realismus eines Jacobi zum „Skeptizismus“.

Fichtes Auseinandersetzung mit Jacobi läßt sich damit so zusammenfassen: Beide stimmen (laut Fichte) darüber ein, daß es eine implizite Bedingung des Philosophierens gibt, die man immer schon anerkannt haben muß. Diese liegt außerhalb des propositionalen Geflechts des Wissens, sie läßt sich nur aufrufen, nicht aber deduzieren. Fichte gibt dabei zu verstehen, daß die durch die intellektuelle Anschauung garantierte Selbstgewißheit des Ich (die er in die Nähe des Selbstgefühls bei Jacobi rückt) diese Bedingungen darstellt – und, daß es keine weiteren Bedingungen gibt und geben kann. Die unmittelbare Erfahrung der Außenwelt ist in ihr schon enthalten.

Aber genau diesen letzten Punkt kann Jacobi nicht akzeptieren. In einem Brief an Jean Paul schreibt er über Fichtes Bemühungen, an seine Philosophie anzuschließen:

Um sich zu helfen, Kantisiert und Jacobiniert er, und macht dadurch sein Uebel nur ärger bey dem, der die Sache ein wenig beim Licht besehen kann.¹⁸

Der Grund für Jacobis fast höhnische Ablehnung der wiederholten philosophischen Offerten Fichtes liegt auf der Hand: Selbst wenn Jacobi Fichtes Engführung von intellektueller Anschauung und Selbstgefühl als vordiskursiv akzeptierte Bedingungen des Philosophierens mitginge (wofür es allein aus der Genese der Gedanken gute Gründe gäbe),¹⁹ so wäre damit nur eine der drei Positionen des für Jacobi unhintergehbaren Ternars erfüllt. Für ihn sind jedoch auch die fremdpsychische Außenwelt und der persönliche Gott implizit akzeptierte Bedingungen des philosophischen Gesprächs. Die einseitige Betonung schließt, so Jacobi, die anderen beiden Bedingungen aus und bringt damit das Selbstgefühl – da es nur im triadischen Gleichgewicht bestehen kann – wiederum selbst zu Fall.

IV. Kein „verständliches Wort“: Die Außenwelt und das diskursive Du

Der fiktive Opponent im *David Hume* zweifelt. Halb ist er überzeugt, daß die Gegenstände unserer Vorstellungen nicht vermittelt sind, halb

¹⁸ Friedrich Heinrich Jacobi: Brief an Jean Paul, 16.3.1800. In: Zöeppritz (Anm. 12), S. 241.

glaubt er doch noch, daß ihre Existenz nur durch „Schlußfolge“ (*David Hume*, GW II, 173) erwiesen werden kann.

Um den Zweifel endgültig zu überwinden, fragt „Jacobi“:

So machen sie es in der That? – Also hier dieser Tisch [...], meine Wenigkeit, die mit Ihnen spricht: wir werden, nur durch einen Schluß, aus Vorstellungen, für Sie zu wirklichen Gegenständen (*David Hume*, GW II, 174)?

Der Opponent ist leider nur ein müder Sparring-Partner und fällt sofort um. Was soll er auf eine solche Frage anderes antworten, als daß er für die „That“ der Diskussion nicht nur das sichere Gefühl, „daß ich bin“, sondern auch, „daß etwas außer mir“ ist, unmittelbar und „ohne“ sein „Zuthun“ besitzen muß (*David Hume*, GW II, 174f.)?²⁰

Aber unabhängig davon: Auch hier ist es die Gesprächssituation, aus der heraus die innere Widersprüchlichkeit des Systems eines Schlußfolgen-Realismus deutlich gemacht wird. Die Aussage, daß ich die Gegenstände meiner Vorstellung (und mich selbst) nur mittelbar erfahre, ist auf rein propositionaler Ebene widerspruchsfrei möglich, nicht jedoch in der Praxis des Dialogs. Dessen Gesprächssituation ist unhintergebar. Ich kann nicht erst aus den Aussagen des Gesprächs das ermitteln, was ich auf pragmatischer Ebene in ihm bereits voraussetze: die Existenz eines Du, mit dem ich spreche und bei dem ich einen Anspruch auf Verständnis erhebe.

Unmittelbare Wahrnehmung der Außenwelt und Selbstgefühl können also in der Sprach-Handlung nicht erst erzeugt werden, sondern gehen ihr bereits voraus – und dies gilt für jede andere „That“ dementsprechend genauso: Wir erfahren, so belehrt „Jacobi“ sein philosophisches Du weiter, die Fähigkeit, mit unserem freien Willen Wirkungen hervorzubringen, nur in einer Handlung.

Die Zweifel seines Gegenübers, daß die Begriffe Ursache und Wirkung nur leere Worte der Sprache sind (die vor ihm „verschwinden“), werden folgendermaßen zerstreut:

In die Sprache von Wesen, die nur anschauen und urtheilen könnten, würden sie auch nicht gekommen seyn. Sind wir aber solche

¹⁹ Zur rousseauistischen Wurzel der idealistischen Konzeptionen von Selbstbewußtsein, vgl. Frank: Fragmente (Anm. 13), S. 417f.

²⁰ Zum Begriff des Glaubens, vgl. Günther Zöller: Das Element der Gewissheit. Jacobi, Kant und Fichte über den Glauben. In: Fichte-Studien 14 (1998), S. 21-42. Zur Engführung der Begriffe Glauben und Gefühl, vgl. Günther Baum: Über das Verhältnis von Erkenntnisgewißheit und Anschauungsgewißheit in F.H. Jacobis Interpretation der Vernunft. In: Friedrich Heinrich Jacobi. Philosoph und Literat der Goethezeit, hg. von K. Hammacher. Frankfurt a.M. 1971, S. 7-34, S. 10, und Frank: Unendliche Annäherung (Anm. 7), S. 664.

Wesen? Lieber, wir können ja auch handeln (*David Hume*, GW II, 200)!

Anschauung und Begriff als Teil eines Urteils – das ist die propositionale Ebene der Philosophie, die bei Jacobi um die pragmatische („handeln!“) ergänzt wird. Nur in der Handlung erfahren wir die Sicherheit, in der Außenwelt etwas zu bewirken:

Ohne die lebendige Erfahrung in uns selbst von einer solchen Kraft, deren wir uns in einem fort bewußt sind; die wir auf so manche willkürliche Weise anwenden, und ohne sie zu vermindern, auch von uns ausgehen lassen können: ohne diese Grunderfahrung würden wir nicht die geringste Vorstellung von Ursache und Wirkung haben (*David Hume*, GW II, 201).

Auch diese Argumentationsfigur variiert Jacobi noch einmal. In einem Brief an Jean Paul aus dem Jahre 1800 schreibt er:

Ich bin Realist, wie es vor mir noch kein Mensch gewesen ist, und behaupte, es giebt kein vernünftiges Mittelsystem, zwischen totalem Idealismus oder totalem Realismus – Du bist der erste, dem ich mich auf diese Art entdecke.²¹

Das klingt auf das erste Lesen, als ob Jacobi hier seine eigene Position entwickelte, ohne diese aus der Dialogik und nach dem Prinzip des auszuschließenden Widerspruchs herzuleiten. Doch Jacobi rechtfertigt sein Bekenntnis zum „totale[n] Realismus“ durch Rückgriff auf eine Stelle im *Allwill*, die er erst der Fassung von 1792 zugefügt hatte (und nach der er auch zitiert): „S. Allwills Briefsammlung S. 164-165“.²² Interessanterweise bezieht sich Jacobi auf eine Position, die Allwill, durch den Umgang mit der quasiheiligen Cläre zu einem gewissen Grade geläutert, selbst formuliert.

Diese Position wird von Cläre in einem Brief an Sylli vom 29. März mit Vorgeschichte rekonstruiert. Die Schreiberin beginnt mit dem Bericht über einen philosophischen Streit mit Clerdon. Sie versteht nicht, wie dieser den Glauben an die Sinne, „Augen“ und „Ohren“, umgehen kann:

Warum will er nicht, daß ich, was mir hier gegeben ist, für echt und gut annehme, der Natur auf ihr ehrliches Gesicht glaube (*Allwill* 224)?²³

²¹ Friedrich Heinrich Jacobi: Brief an Jean Paul, 16.3.1800. In: Zoeppritz (Anm. 12), S. 239.

²² Ebd.

²³ Ich zitiere nach der Ausgabe: Friedrich Heinrich Jacobi: *Allwill*. Textkritische Ausgabe, hg. von J.U. Terpstra. Groningen, Djarkata 1957.

Clerdons Theorie, daß man die Realität der Vorstellungen erst aus der „Bündigkeit der Schlußverkettung“ (ebd.) ableite, scheint ihr auf eine Selbstbezüglichkeit der Wahrnehmung hinauszulaufen, die im Nihilismus, dem „Nicht-Nichts“ (*Allwill* 226), endet.

Denn ich fand: alles, was er vorbringe, laufe am Ende darauf hinaus, daß, weil wir nur mit den Augen sähen, nur mit den Ohren hörten, wir auch nichts sähen als unsere eigenen Augen, und nichts hörten, als unsere eigenen Ohren (*Allwill* 223).

Der Streit ist unentschieden, bis Allwill hereinkommt und im Laufe des Abends zwei Argumente für Cläres Auffassung von der Wahrnehmung der Außenwelt findet. Die erste arbeitet wieder nach dem Prinzip des performativen Widerspruchs. Cläres Position, daß wir immer ein „Etwas“ empfinden (*Allwill* 226), ist nicht zu „begreifen“ (ebd.). Man muß statt dessen einen „Instinkt“ (ebd.) annehmen, mit dem man „Wesen und Wahrheit, als das Erste und Festeste, unmittelbar, vorauszusetzen“ (*Allwill* 227) in der Lage ist.

Dieser Instinkt, der einem die Existenz der Dinge außerhalb des Menschen unmittelbar vor das innere und äußere Auge führt, ist nicht zu beweisen. Allwills und Cläres Gegner könnten jedoch gar nicht diskutieren, bedienten sie sich seiner nicht bereits:

Merken Sie sich doch, mein Fräulein, sagte Allwill zu mir, und bewundern Sie, wie uns diese Herren zum Besten haben. Sie fußen, wie wir, auf einem ursprünglichen Instinkt (*Allwill* 227).

Und noch deutlicher: Allwills Argumentationsstrategie ist es, seinen

Verächtern die vollkommene Nichtigkeit ihrer Ansprüche, wenn sie auf ein wahrhaftes wesentliches Etwas auch nur die entfernteste Weisung erteilen zu können, ja nur ein verständliches Wort, es sey für die Sache oder ihre Weisung, zu haben sich vermessen, unaufhörlich vor Augen [zu] stellen (ebd.).

Kurz gesagt: Mit einer Theorie, wie sie Clerdon und sein Freunde vertreten (nämlich diesen Instinkt zu leugnen), kann man nicht mehr den Anspruch vertreten, referentiell und verständlich zu sprechen.

Nach einem Moment des Zweifels, der Abend ist weit fortgeschritten, bringt Allwill, nun nur noch im Gespräch mit Cläre, das zweite Argument (auf das Jacobi in dem Brief an Jean Paul direkt verweist) vor:

Wir scheinen ein Hauch, oft nur der Schatten eines Hauches zu seyn; oder wie ein alter Dichter sich ausdrückte: eines Schattens Traum. Aber ein Wesen, das nichts als Schatten; ein Wesen, das lauter Traum wäre, ist ein Unding. Wir sind, wir leben, und es ist unmöglich, daß es eine Art des Lebens und des Daseyns gebe, die nicht eine Art des Le-

bens und Daseyns des höchsten Wesens selbst wäre (*Allwill* 232; in der Ausgabe von 1792, nach der Jacobi zitiert: S. 164f.).

Die Position eines unendlichen Zweifels widerspricht sich selbst. Das Bewußtsein, in einem unendlichen Traum zu leben, setzt das Bewußtsein von einem anderen Zustand immer voraus (sonst wäre es ein „Uning“). Diesen Zustand bestimmt Jacobi als Wachen und Gottesahnung. Ein Argument, das auf seine Descartes-Intepretation zurückgeht – und von dem noch zu reden sein wird.

V. Cartesianische Moral, die dritte: Gottesahnung

Anhand der aufgeführten Beispiele läßt sich deutlich erkennen, daß die zwei entscheidenden Elemente der Philosophie Jacobis, die unmittelbare Erfahrung der Außenwelt und des Fremdpsychischen sowie die unvermittelte Selbstwahrnehmung als freies Wesen sich aus der Methode seiner Philosophie herleiten. Beide Eckpfeiler seiner Moralphilosophie sind nicht deduzierbar, sondern bleiben bestehen, weil sie alternativlos sind. Sie sind die Bedingungen des Sprechens innerhalb einer Kommunikationsgemeinschaft und können in ihr deswegen nicht selbstwiderspruchlos bestritten werden.

Doch Jacobis Philosophie kennt noch einen dritten Eckpfeiler: Gott bzw. die Gottesahnung. Sein Versuch, Gott in seine Philosophie zu integrieren, läuft über die Engführung des Glaubens, der Ich und Welt stabilisiert, mit dem Glauben an Gott:

Der Grad unseres Vermögens, uns von den Dingen außer uns intensiv und extensiv zu unterscheiden, ist der Grad unserer Persönlichkeit, das ist, unserer Geisteshöhe. Mit dieser köstlichsten Eigenschaft der Vernunft erhielten wir Gottesahnung (*David Hume*, GW II, 285).

In der Literatur ist die Gottesahnung bei Jacobi als ein Analogie-Schluß²⁴ bezeichnet worden. Diese Formulierung legt den Widerspruch zwischen Anspruch und tatsächlicher Argumentation bei Jacobi offen: Während ich Selbstgefühl und Glaube an die Außenwelt vor aller Argumentation annehmen muß, ist Gottesahnung keine Voraussetzung von Handeln und Sprechen – und damit Glauben und Gefühl nachgängig. Dementsprechend kann Jacobi das Gottesgefühl auch nicht als der Gesprächssituation präzedent setzen, sondern muß es aus dem dort erfahrenen Selbstgefühl und Glauben ableiten. Gleichzeitig hält Jacobi jedoch den (nicht gerechtfertigten) Anspruch auf-

²⁴ Vgl. Günther Baum: Vernunft und Erkenntnis. Die Philosophie F.H. Jacobis. Bonn 1969, S. 179ff. Vgl. außerdem Hammacher: Die Philosophie (Anm. 1), S. 42ff.

recht, daß die Gottesahnung nur unmittelbar – und nicht über einen nachgängigen Vernunftschluß – erlangt werden darf.

Jacobi muß so argumentieren. Seine Versuche, Gott, Welt und Ich als differente Substanzen zu stabilisieren, sind aus der historischen Situation heraus zu verstehen. Er befindet sich in einer Tradition von (nicht ungerechtfertigten) Descartes-Auslegungen und -Weiterführungen innerhalb des Diskurses der sogenannten wissenschaftlichen Revolution zwischen 1650 und 1800.

Theorien dieser Richtung argumentieren einerseits stark übernatürlich, isolieren andererseits die Materie – und das ist der entscheidende Unterschied zur aristotelischen und vor allem neuplatonischen Philosophie und Naturwissenschaft – aus diesem übernatürlichen Modell.²⁵ Eine solche Tendenz der mechanischen Philosophie zur Trennung von Welt und Gott wird durch die Lehre von der Präformation noch einmal verstärkt.²⁶ Dabei ist es wichtig festzuhalten, daß diese heute noch gültigen naturwissenschaftliche Theorien (z.B. die Newtons) nur durch ihre Kompatibilität mit der Theologie akzeptabel werden: Eine mechanisch wirkende Welt und ein extramundaner, persönlicher Gott können im 17. und 18. Jahrhundert problemlos miteinander harmonieren.²⁷

Diesen Argumentationsrahmen nimmt Jacobi nicht nur in Anspruch, sondern markiert ihn auch. Darauf verweist seine Bemerkung, daß Fichte einen „umgekehrten Spinozismus“ (*Brief an Fichte*, in: Fichte, GA III.3, 227) oder Brunoismus (*Spinoza*², SW I.1, 151ff.; Bl. I, SW I.1, 185ff.)²⁸ vertrete. Man kann aus Jacobis Perspektive, wenn man für Fichte die Philosophie der Frühromantik einsetzt, sogar das Wort ‚umgekehrt‘ streichen: Giordano Bruno und die romantische Naturphilosophie markieren (von außen) die Grenzpfähle, an denen Descartes' Philosophie der Substanzen-Differenzierung beginnt und vorläufig endet. Brunos Satz aus *De la causa, principio et Uno*, daß nur die „Materie [...] als Substanz gilt“²⁹ findet sein Pen-

²⁵ Vgl. Keith Hutchinson: Supernaturalism and the Mechanical Philosophy. In: History of Science 21 (1983), S. 297-333.

²⁶ Vgl. Andrew J. Pyle: Animal Generation and the Mechanical Philosophy. Some Light on the Role of Biology. In: History and Philosophy of the Life Sciences 9 (1987), S. 225-254.

²⁷ Vgl. Brian Easlea: Witch-Hunting, Magic and the New Philosophy. An Introduction to Debates of the Scientific Revolution 1450-1750. Sussex, New-Jersey 1980, S. 89-153.

²⁸ Vgl. dazu Hans Blumenberg: Das Universum eines Ketzers. In: Giordano Bruno: Das Aschermittwochsmahl, übers. von F. Fellmann. Frankfurt a.M. 1981, S. 11-61.

²⁹ Ich zitiere aus der deutschen Übersetzung von Giordano Bruno: Über die Ursache, das Prinzip und das Eine, übers. von P. Rippel. Stuttgart 1986, S. 91; 9; 13.

dant z.B. bei Schelling, der auch nur die eine intelligible „Materie“ als Substanz versteht³⁰ – nur jetzt als „Organismus“³¹ gewendet.

Die (Neu-)Entdeckung epigenetischer Strukturen in der Biologie und die beginnende Konjunktur des Organismus-Modells³² verschaffen der neuplatonisch-magischen Naturphilosophie der Renaissance im ausgehenden 18. Jahrhundert ein furioses Comeback – und reißen damit die von Descartes für 150 Jahre sauber gezogene Grenze zwischen den Substanzen wieder ein. Die Verlagerung des die Natur organisierenden externen Prinzips in die Natur selbst führt zurück zu einer einzigen nur durch verschiedene Formen differenzierten Substanz. Jacobi hält dagegen, daß eine eher neuplatonisch oder substanzmonistisch ausgerichtete Philosophie die Voraussetzungen für eine Moralphilosophie nicht erfüllen kann: Ohne die Substanzentrennung Descartes' gibt es kein selbstständiges Subjekt als Fundament einer Ethik.

Aus diesem Grund kann Jacobi Fichtes Theorie der intellektuellen Anschauung nicht zustimmen. Sie wird zwar – durchaus in Jacobis Sinne – als nicht-propositionales Fundament des Wissens eingeführt, in ihrer Ausschließlichkeit leistet sie jedoch, so Jacobi, einem Substanzmonismus Vorschub und erfüllt damit nicht mehr die Bedingungen, die für eine Moralphilosophie gegeben sein müssen.

Zu einem ganz ähnlichen Ergebnis – nur ohne das Moment der Gottesahnung – kommt Apel im 20. Jahrhundert, wenn er gegen eine neue, alte Entwicklung anschreibt: den moralischen Relativismus der Popper-Schule. Interessanterweise sind die Bemühungen um eine Moralphilosophie, wie sie die Frankfurter Schule oder auch die (post)analytische Philosophie vertreten, ein ähnlicher Zwei-Frontenkampf wie bei Jacobi: Während dieser den Materialismus Spinozas und sein Spiegelbild, den Idealismus, bekämpft, so argumentiert die oben genannte Richtung aus dem 20. Jahrhundert gegen den Materialismus und dessen Spiegelbild, den Relativismus, an.³³ Auch hier ein Kampf für das moralische Subjekt innerhalb einer erfahrbaren Welt, das in beiden Richtungen zu verschwinden droht.

Die Engführung der Argumentationen läßt sich noch präzisieren. Mit Rückgriff auf Hintikka argumentiert Apel, daß Descartes' *cogito*

³⁰ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: Werke. Auswahl in drei Bänden, hg. von Otto Weiß. Leipzig 1907, Bd. II, S. 515.

³¹ Ebd., S. 509.

³² Zur Epigenese und der Entwicklung des Organismus-Denkens im 18. Jahrhundert, vgl. Wolfgang Riedel: Deus seu Natura. Wissenschaftsgeschichtliche Motive einer religionsgeschichtlichen Wende – im Blick auf Hölderlin. Erscheint im kommenden Hölderlin-Jahrbuch. Ich danke dem Verfasser für einen Einblick.

³³ Vgl. dazu: Putnam: Vernunft (Anm. 3), S. 142-154.

ergo sum keine syllogistische Schlußfolgerung sei (was Descartes bereits betonte), sondern eine Einsicht in das Sprachspiel, innerhalb dessen das *cogito* stattfindet. Und die Voraussetzungen für dieses Sprachspiel sind gleichursprünglich „das Verstehen der Existenz des Anderen“ und eben das „Ich-Bewußtsein“³⁴ – also genau die gleichen Momente wie bei Jacobi.

Doch die Analogien gehen noch weiter. Beide formulieren die Voraussetzungen der Kommunikationsgemeinschaft, indem sie das Traumargument der Cartesischen Meditationen in gleicher Weise interpretieren. Ich zitiere noch einmal aus Jacobis metaphorischer Auseinandersetzung mit dem Idealismus:

Wer nie gewacht hätte, könnte nie träumen, **und es ist unmöglich, daß es ursprüngliche Träume, einen ursprünglichen Wahn gebe** (*David Hume*, GW II, 233).

Fast wie eine Interpretation dieser Stelle klingt die Descartes-Interpretation Apels:

Wenn *alles*, was als real gilt, *bloß ein Traum*, d.h. *bloß im Bewußtsein*, ist, dann kann eben der kritische Sinn der Redewendung, *bloß ein Traum* (bzw. ‚*bloß im Bewußtsein*‘) nicht aufrecht erhalten werden, denn er setzt als *paradigmatische Sprachspiel-Evidenz* voraus, daß *nicht alles bloß ein Traum* (bzw. *bloß im Bewußtsein*) ist.³⁵

Die beinahe analoge Auflösung des Cartesischen Zweifels durch den Rückgriff auf die Pragmatik, d.h. das Sprachspiel, in dem der Satz „bloß ein Traum“ vorkommt, ist aufschlußreich. Beide Philosophen sehen klar, daß in der scharfen Trennung der Substanzen durch Descartes das einzige Fundament für die Begründung einer Ethik (Apel ohne, Jacobi seiner Zeit entsprechend mit Gott) liegt: Die Existenz des Anderen und die Selbst-Wahrnehmung als freies Wesen. Sie erkennen, daß diese beiden Elemente nicht deduktiv hergeleitet werden können, da jede Deduktion (als Teil einer Sprachhandlung) immer bereits auf sie zurückgreift. Der einzige Ausweg, der bleibt, ist der Aufweis der Funktion des Sprachspiels: Das Aufdecken des performativen Widerspruch derjenigen Denker, die die Anforderungen des Sprachspiels implizit akzeptiert haben, explizit aber leugnen.

³⁴ Apel: Problem (Anm. 3), S. 74.

³⁵ Ebd., S. 73.

Michel Chaouli (Indiana University)

Friedrich Schlegels Labor der Poesie

I

Der Eindruck kann manchmal entstehen, daß der romantische Dichter – weit entfernt davon, an der Brust der Natur oder, wenn die gerade nicht zur Hand ist, an einem Schreibtisch nach Inspiration zu suchen – seine poetischen Produkte in Reagenzgläsern, Schmelztiegeln und Phiolen anmischt. So soll die romantische Poesie bei Friedrich Schlegel bekanntlich „Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen“; sie soll „die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen“ (KA II, 182, Nr. 116¹). In ihr seien Realismus und Idealismus „innigst verschmolzen“ (KA XVIII, 342, Nr. 248). Poesie, so notiert er in seinen *Philosophischen Lehrjahren*, finde an dem Punkt statt, „wo Vernunft und Unvernunft sich saturiren und durchdringen“ (KA XVIII, 162, Nr. 471), Philosophie dort, „[w]o [Poesie und Praxis] sich ganz durchdringen und in eins schmelzen“ (KA II, 216, Nr. 304). Der Verdacht, daß der Poesie der Dunst des Labors anhaftet, erhärtet sich, wenn wir uns die Arbeitsweise des Witzes, dieses Katalysators der romantischen Dichtung, genauer ansehen:

Ein witziger Einfall ist eine Zersetzung geistiger Stoffe, die also vor der plötzlichen Scheidung innigst vermischt sein mußten. Die Einbildungskraft muß erst mit Leben jeder Art bis zur Sättigung angefüllt sein, ehe es Zeit sein kann, sie durch die Friktion freier Geselligkeit so zu elektrisieren, daß der Reiz der leisesten freundlichen oder feindlichen Berührung ihr blitzende Funken und leuchtende Strahlen, oder schmetternde Schläge entlocken kann. (KA II, 150, Nr. 34)

Neu ist diese Einsicht nicht: Daß die Chemie bei Schlegel – nicht nur, aber vor allem bei ihm – mehr ist als zufälliger Lieferant hübscher Metaphern, daß sie als Leitmodell des frühromantischen Projekts

¹ KA = *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. Ernst Behler et al. (Paderborn: Schöningh, 1958-).

selbst herhält, kann man schwarz auf weiß schon im *Athenäum* lesen²:

Es ist natürlich, daß die Franzosen etwas dominieren im Zeitalter. Sie sind eine chemische Nation, der chemische Sinn ist bei ihnen am allgemeinsten erregt, und sie machen ihre Versuche auch in der moralischen Chemie immer im Großen. Das Zeitalter ist gleichfalls ein chemisches Zeitalter. Revolutionen sind universelle nicht organische, sondern chemische Bewegungen. . . . Die chemische Natur des Romans, der Kritik, des Witzes, der Geselligkeit, der neuesten Rhetorik und der bisherigen Historie leuchtet von selbst ein. (KA II, 248, Nr. 426)

Von selbst leuchtet dies keineswegs ein, nicht jedenfalls aus unserer gegenwärtigen Perspektive. Sieht man sich Schlegels zeitgenössische Chemie jedoch etwas genauer an, wird deutlich, warum sie aus der Sicht von 1798 durchaus für die „Natur des Romans, der Kritik, des Witzes, . . .“ gelten kann, mehr noch, warum die Chemie um 1800 nachgerade die präziseste Allegorie für das bietet, was Schlegel romantische Poesie und wir Literatur zu nennen pflegen.

II

Warum Chemie? Daß Schlegel von „mischen“, „scheiden“, „durchdringen“, „saturieren“, „schmelzen“ und, wie wir sehen werden, vom „Kombinieren“ spricht – allesamt Fachausdrücke der zeitgenössischen Chemie („mischen“ etwa bedeutet „eine Verbindung eingehen“) –, daß die Konzeption einer modernen Poesie chemisch ausfällt, hängt mit der epistemologischen und institutionellen Verwirrung zusammen, in der sich die Chemie just zu jener Zeit findet und die sich schon wenige Jahre später zu lichten beginnt. (1808 bietet Daltons Theorie der atomaren Struktur der Elemente endlich die Grundlage für eine mathematische Erfassung chemischer Reaktionen.) Diese Verwirrung resultiert aus der Überkreuzung zweier verwandter, dennoch unterschiedlicher historischer Entwicklungen.

Die erste und bekannteste liegt in dem, was die traditionelle Wissenschaftsgeschichte die „chemische Revolution“ nennt, und die mit dem Namen Antoine-Laurent Lavoisier assoziiert wird. Die Ablösung des von Georg Ernst Stahl entwickelten Modells, wonach Stoffe beim Verbrennen Phlogiston abgeben, mithin reiner werden, durch das

² Peter Kapitza *Die frühromantische Theorie der Mischung* (München: Max Hueber Verlag, 1968) und Matthew Tanners „Chemistry in Schlegel's *Athenäum* Fragments,“ *Modern Language Studies* 31 (1995): 140-53, weisen auf die Verbindung von Chemie und Poesie hin, doch führen ihre Untersuchungen zu anderen Resultaten als hier.

noch heute geläufige Modell, wonach Stoffe beim Verbrennen Sauerstoff aufnehmen, mithin unreiner werden, hatte für die Chemie solch weitreichende Folgen, daß Thomas Kuhn die chemische Revolution in der selben Reihe wie die Neuerungen von Kopernikus, Newton und Einstein als Beispiel des Paradigmenwechsels anführt. Nach dieser Auffassung ist die chemische Revolution buchstäblich grundstürzend: „after discovering oxygen Lavoisier lived in a different world.“³ Die Umstellung auf das Sauerstoffmodell nötigt der Chemie eine neue experimentelle Praxis, einen neuen Begriff des Elements, eine neue Nomenklatur und Notation ab. Trotz diesen hohen Anforderungen an die Rezeption überrollt die französische Chemie den gesamten europäischen Kontinent, und zwar rascher und erfolgreicher als die andere französische Revolution: Lavoisiers Hauptwerk, der *Traité élémentaire de chimie*, ausgerechnet 1789 erschienen, liegt bereits ein Jahr später auf Englisch vor; 1792 fertigt Sigismund Hermbstädt die erste deutsche Übersetzung unter dem polemischen Titel *System der antiphlogistischen Chemie* an; im gleichen Jahr erscheint die erste italienische Ausgabe, 1798 die erste spanische, 1800 die erste holländische.⁴

Die zweite historische Entwicklung liegt quer zu dieser. Während Kuhn und andere Wissenschaftstheoretiker sich auf einen Paradigmenwechsel *innerhalb* der Chemie konzentrieren, läßt sich die weit- aus größere und folgenreichere Spannung dieser Zeit zwischen chemischer Wissenschaft und *Nicht*-Wissenschaft verspüren. Wissenschaftsgeschichten tendieren dazu, einen Knick in der Geschichte anzunehmen, dessen Bruchstelle Lavoisier darstellt. Die Methode der Chemie *vor* Lavoisier sei nicht wissenschaftlich, sondern handwerklich, ihre Versuche hermetisch, gar esoterisch, ihr Interesse an den Stoffen qualitativ – kurz: sie sei im Grunde nicht mehr als ein Ausläufer der Alchemie. Dagegen seien *nach* Lavoisier die Methoden plötzlich wissenschaftlich, die Versuche öffentlich, das Interesse quantitativ – kurz: die damalige Chemie gerät zum Vorläufer der modernen Chemie. Das ist nicht ganz falsch: Einige Neuerungen sind in der Tat revolutionär in eben dem Sinne, daß sie eine gewaltige Kerbe in die zeitliche Kontinuität schlagen und damit eine historische Amnesie erzwingen. So lassen sich Texte aus dem letzten Jahrzehnt des

³ Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: University of Chicago Press, 21970), 118.

⁴ Über die Ausbreitung der Lavoisierschen Chemie in Europa informiert Bernadette Bensaude-Vincent und Ferdinando Abbri (Hg.), *Lavoisier in European Context: Negotiating a New Language for Chemistry* (Canton, Mass.: Science History Publications, 1995).

18. Jahrhunderts, die in der neuen Nomenklatur abgefasst sind, noch heute mühelos verstehen, wogegen nur wenige Jahre ältere Texte in einem Sumpf der Unverständlichkeit zu versinken drohen. Sauerstoffgas gehört nach wie vor zu unserer Welt, dephlogistisierte Luft nicht, obwohl damit das gleiche gemeint ist.

Weil sie vom Wandel gebannt ist, übersieht die Idee der „chemischen Revolution“ die Kontinuität in Personen, Begriffen, Verfahrensweisen, Institutionen und angehäuften Fachwissen (darunter Wissen, das man der Arzneikunde, der Medizin, der Metallurgie und selbstverständlich der Alchemie verdankt). Die Chemie um 1800, vor allem in Deutschland, wo die Phlogistontheorie besonders tief sitzt und der Paradigmenwechsel daher besonders schmerzt, zeichnet sich dadurch aus, daß völlig inkompatible Modelle und Vorgehensweisen nebeneinander koexistieren, mehr noch: daß sie sich gleichsam chemisch vermischen, mithin ein neues Diskurs- und Praxisgebilde hervorbringen. Das drückt sich schon in der Benennung des Faches aus: es wird „Scheidungskunst“ und „Mischungskunde“ genannt, nicht nur beim Laien Adelung, sondern auch in den Lehrbüchern berühmter Chemiker, etwa bei Johann Friedrich Gmelin.⁵ Die wissenschaftliche Kunde und die handwerkliche Kunst definieren nicht zwei konkurrierende Chemiken, sondern ein und dieselbe Praxis. Martin Heinrich Klaproth, der führende deutsche Chemiker der Zeit, vereinigt diese Doppelfunktion in seiner Person: er beginnt als Apotheker, avanciert zum Dozenten an der Schule des Feld-Artillerie-Corps in Berlin, bevor er 1810 auf den ersten Lehrstuhl der Chemie an der neugegründeten Berliner Universität berufen wird. „Die Chemie“, beharrt er daher in seinen Vorlesungen, die auch Arthur Schopenhauer gehört hat, „ist keine bloße speculative Wissenschaft, sondern zugleich eine Kunst.“⁶ Weder Arznei noch Schießpulver läßt sich auf Papier entwerfen. Selbst der ehrgeizige Lavoisier gesteht die wissenschaftliche Unvollständigkeit der Chemie ein, indem er im Vorwort des *Traité* einen vorsichtigen Rückzieher macht: „Cette science présente des lacunes nombreuses qui interrompent la série des faits, & qui exigent des raccordemens embarrassans & difficiles. Elle n'a pas, comme la Géométrie élémentaire, l'avantage d'être une science complète.“⁷

⁵ J. F. Gmelin, *Grundriß der allgemeinen Chemie zum Gebrauch bei Vorlesungen* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 21804), I, 75.

⁶ M. H. Klaproth, *Chemie. Nach der Abschrift von Stephan Friedrich Barez, Winter 1807/08*, hg. Brita Engel (Berlin: Verlag für Wissenschafts- und Regionalgeschichte, 1994), 1.

⁷ A.-L. Lavoisier, *Traité élémentaire de chimie, présenté dans un ordre nouveau, et d'après les découvertes modernes* (Paris: Cuchet, 1789), I, xii – xiii.

Damit benennt Lavoisier einen Umstand, mit dessen Hilfe wir die merkwürdige Zone zwischen Wissenschaft und Kunst, zwischen Alchemie und Chemie, zwischen Phlogiston und Oxygen präzisieren können. Die Chemie ist, wie er schreibt, „nicht wie die Geometrie“, es fehlt ihr an der erforderlichen Mathematisierung. Eben diese Tatsache bemängelt auch Kant in seinen *Metaphysischen Anfangsgründen*: Weil „eine reine Naturlehre über bestimmte Naturdinge . . . nur vermittels der Mathematik möglich [ist]“, und „weil sie der Anwendung der Mathematik unfähig ist“, „so kann Chemie nichts mehr als systematische Kunst oder Experimentallehre, niemals aber eigentliche Wissenschaft werden“⁸. Die Chemie dieser Zeit – und das macht sie, wie wir gleich sehen werden, für die Poetik interessant – ist ein bizarres Gemisch ungleichzeitiger Tendenzen und Praktiken, weil sie es nicht fertigbringt, ihre am Material gewonnenen Erkenntnisse mathematisch zu formalisieren. Das Verhalten von Stoffen kann zwar immer besser kontrolliert werden, aber verstanden ist es damit noch nicht. Warum die Mischung von Schwefel, Wasserstoff und Sauerstoff je nach Konditionen mal die, mal jene Verbindung hervorbringt, läßt sich beschreiben, nicht jedoch erklären.

Diese Ungleichzeitigkeit läßt sich an der Spannung zwischen den für die zeitgenössische Chemie wichtigen Begriffe „Kombination“ und „Affinität“ (oder „Verwandtschaft“) ablesen. Zwar strebt die Chemie eine kombinatorische Theorie an – jedes Element müßte sich mit jedem anderen verbinden lassen –, muß sich aber in der Praxis mit der kuriosen Theorie der Verwandtschaft zufrieden geben. Während die Kombination den Ehrgeiz der Chemie demonstriert, ein durchgehend mathematisches – und damit rein mechanisch anwendbares – Modell der Stoffverbindung zu entwickeln, bezeichnet die Verwandtschaft gleichsam den Widerstand der Materie. Denn das Festhalten an der Theorie der Verwandtschaft bedeutet schlicht, daß man kein Modell gefunden hat, das eine wahre Abstraktion von materiellen Unterschieden erlaubt. Man kann zwar Elemententafeln herstellen, doch hat man damit nicht erfasst, welche Kombinationen möglich, welche wahrscheinlich, welche unvermeidbar sind. Die Chemie wird systematisch, gewiß, aber die immer zahlreicher werdenden Elemente bleiben eigentümlich, nicht ganz durchschaubar, mysteriös in ihren Vorlieben für diese aber nicht jene Liaison. Genau dieser Überschuß an Materialität, der einer vollständigen kombinatorischen Formalisierung im Wege steht, ist mit der Aussage gemeint, der chemischen Wissenschaft um 1800 – ganz gleich ob pro- oder an-

⁸ Kants *gesammelte Schriften* (Akademie-Ausgabe) IV, 470, 471.

tiphlogistisch – haften ein Restbestand alchemischer Kunst an. Die Chemie dieser Epoche kann ihre Kombinationen nicht deduzieren, sondern muß immer wieder neu mischen und scheiden; sie ist zum Experimentieren verdammt. Deshalb lesen sich ihre Lehrbücher wie Rezeptsammlungen: man nehme diese Zutaten und mische (erhitze, löse, sättige) sie auf jene Weise. Jeder Stoff hegt seine eigenen Vorlieben, schreibt seine eigene Geschichte. Es bietet sich daher für den einen oder anderen Autor der Zeit an, die Idiosynkrasie der chemischen Elemente zu personifizieren und Reaktionen anthropomorph aufzufassen: „Denken Sie sich ein A, das mit einem B innig verbunden ist ...; denken Sie sich ein C, das sich ebenso zu einem D verhält; bringen Sie nun die beiden Paare in Berührung...“⁹

Der neurotische Zustand zwischen mathematischer Kombinatorik (Elemente werden beliebig ausgewählt und in eine Syntax gefügt) und alchemischer Magie (ein der Materie scheinbar innewohnender Trieb, eine eigene Semantik, steuert Mischung und Scheidung) kann auch positiv ausgedrückt werden: diese fast unhaltbare Zwischenposition können wir als flüchtige Verbindung reduktionistischer und vitalistischer Erklärungsmodelle verstehen. Teil des Erfolgs der Chemie im 18. Jahrhundert – und hier ziehen Stahl und Lavoisier am selben Strang – liegt darin, daß sie das radikal mechanistische Programm der Wissenschaft des 17. Jahrhunderts (etwa bei Boyle, Descartes, Lémery und Newton) aufgibt. Für die Chemiker des 18. Jahrhunderts erweist sich die obsessive Suche nach Robert Boyles „primitive and simple, or perfectly unmingled bodies“¹⁰ einfach als unergiebig, denn erstens gibt es keine experimentelle Methode, Atome nachzuweisen, und zweitens können die irreduzibel *qualitativen* Unterschiede der Elemente, um die es den Chemikern letztlich geht, nicht ohne weiteres aus unterschiedslosen Bausteinen abgeleitet werden.

Der Reduktionismus wird – vor allem von Geisteswissenschaftlern, die das Verfahren der hard sciences gern idealisieren – oft mit der Wissenschaft überhaupt gleich gesetzt¹¹; dabei vergißt man, daß der chemische Reduktionismus des 17. Jahrhunderts durchaus mit der Alchemie verträglich ist. Wenn alles aus den gleichen Bausteinen besteht, dann spricht im Prinzip nichts dagegen, Bleiatome solange neu

⁹ J. W. Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, in *Werke* (Hamburger Ausgabe) VI, 276.

¹⁰ Robert Boyle, *The sceptical chymist*, in *The Works of the Honourable Robert Boyle*, hg. Thomas Birch (London: J. and F. Rivington et al., 1772), I, 474–586, hier 562.

¹¹ Woraus dann gefolgert wird, daß Naturphilosophie mit der wahren Wissenschaft unverträglich sei. Vgl. etwa Hans Eichner, „The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism“, *PMLA* 97 (1982): 8–30.

zu mischen, bis sie sich zu Gold ordnen. (Weshalb Boyle und Newton ihre alchemischen Versuche nie aufgeben: man kann halt nie wissen ...) Während sie einerseits dem strikten mechanistischen Reduktionismus aus dem Weg geht, scheut sich die Chemie andererseits vor der Frage, wie Leben von Nicht-Leben zu unterscheiden sei, und erst recht von der Konsequenz, die Naturphilosophen wie Schelling, Oken, Ritter oder Carus anstreben, daß nämlich die Natur komplett als Organismus zu verstehen sei. Die Logik chemischer Reaktionen läßt sich aus einem solchen Modell nicht erraten. Die Chemie um 1800 verdankt ihre experimentellen und theoretischen Erfolge ihrer Bereitschaft, sich in einem theoretischen Niemandsland aufzuhalten (das die Chemiker freilich nur ungern bewohnen), in dem die Wahrheit der Natur sich weder auf tote Bausteine reduzieren läßt, noch aus der Zugehörigkeit zu einem Superorganismus erwächst. Philosophisch gesprochen, verabschiedet sie sich sowohl von der Grundsatzphilosophie – mit Fragen nach der Urmaterie kann sie wenig anfangen – als auch von der Teleologie – sie kennt nur den endlosen Wechsel von Mischung und Scheidung.

III

Was hat das mit romantischer Poetik zu tun? Mir scheint, daß der Spagat, den die Chemie seiner Zeit schlägt (zwischen Kombination und Affinität, zwischen mathematischer Formalisierung und alchemischer Materialität, zwischen Mechanismus und Organismus) sehr genau das poetologische Programm allegorisiert, das den jungen Schlegel eine „chemische Natur“ hinter Poesie und Philosophie, Kritik und Witz vermuten läßt. Die Innovation der romantischen Theorie liegt ja gerade darin, die von der Ästhetik geerbte organisch-teleologische Beschreibung des Kunstwerks mit einer Beschreibung zu ersetzen, die unsere Aufmerksamkeit auf die experimentelle, fragmentarische, unverständliche – mit einem Wort: moderne – Schriftlichkeit der Poesie lenkt. Es wird kaum überraschen, daß Schlegel die „ganz neue Methode“, die er hierzu „constituieren“ will, „combinator[ische] Methode“ nennt (KA XVIII, 448, Nr. 190). Was damit gemeint ist, wird an anderer Stelle ausgeführt: „Die Sphäre des combinatorischen Geistes ist durchaus unbestimmt. Aber es muß eine Methode geben, nach welcher dabey verfahren wird. Diese Methode wird Experimentiren seyn. Wer nach dieser Methode verfäht, der darf sich die kühnsten Versuche erlauben“ (KA XII, 102). So verstehe ich die Idee der unendlichen Poesie: nicht etwa eine Poesie, die alles organisch in sich (ab)schließt, sondern eine unendlich lange Kette kühnster Versuche,

von Mischungen und Scheidungen, die ebenso abrupt unterbrochen wird, wie sie zustande kommt. Und Versuch ist hier wissenschaftlich und gattungspoetisch zu verstehen – als Experiment und als Essay. „Der Ess.[ay]“, schreibt Schlegel, „nicht *Ein* Exp.[eriment] sondern ein beständiges Experimentiren“ (KA XVIII, 215, Nr. 248).

Anders als in den *Wahlverwandtschaften* wird in dieser Konzeption der Poesie die Chemie nicht auf der Ebene der Handlung thematisiert, sondern operiert auf der formalen Ebene der Produktion. Wortkombinationen werden gewissermaßen auf ihre Tauglichkeit getestet; Begriffe (etwa „Roman“, „Witz“, „Poesie“) werden in eine gewisse Beziehung zu einander gesetzt, um ihre Affinität für einander zu messen. Die „überraschende Zufälligkeit“, die Schlegel an den „wichtigsten wissenschaftlichen Entdeckungen“ registriert, resultiert eben aus dem „Kombinatorische[n] des Gedankens“ (KA II, 200, Nr. 220), aus der experimentellen Praxis, unvereinbare, paradoxe oder schlicht schiefe Begriffe zu Verbindungen zu paaren. Daher die Fragmente, Essays, Charakteristiken, daher die kaum lesbaren Konvolute, die Schlegel hinterlassen hat: Sie sind nicht so sehr Dokumente aus dem Labor der Poesie, sondern machen dieses Labor selbst aus, den Ort, an dem Poesie und Prosa den „sich ewig scheidende[n] und mischende[n] Kräfte[n]“ ausgesetzt werden (KA II, 243, Nr. 412). Daß eine durch Mischen und Scheiden hergestellte Poesie nicht verwechselt werden kann mit einer Dichtung, die vom Genie ausgehaucht wird, oder die, wie Wordsworth schreibt, aus „the spontaneous overflow of powerful feelings“¹² besteht, versteht sich von selbst.

Der kombinatorische Anspruch dieses Modells ermöglicht eine Ausdehnung des Gebiets der Poesie ins Unendliche. Denn die Sprache gestattet eine rekursive Anwendung der Kombinatorik (A kann nicht nur mit B verbunden werden, sondern das Resultat, AB, wiederum mit B, ...). Sie enthält also, theoretisch gesprochen, unendlich viele Worte (wenn man Buchstaben kombiniert) und unendlich viele Sätze (wenn man Worte verknüpft). Darauf weist Schlegel schon im „Studium“-Aufsatz hin: „*Unbeschränkter Umfang* ist der große Vorzug der Poesie“ (KA I, 294). Diese potentiell unendlichen Sprachgebilde jedoch – und hier kommt die Einschränkung der Kombinatorik durch die Affinität ins Spiel, die die Chemie zur wertvollen Allegorie der Poetik macht – sind nicht alle gleich stabil. Manche sind explosiv,

¹² William Wordsworth, „Preface to *Lyrical Ballads* and Appendix,“ in *Selected Prose*, hg. John Hayden (Harmondsworth: Penguin, 1988), 283. Selbst in den *Lyrical Ballads* ist dieses „spontane Überquellen“ alles andere als spontan, sondern durch den Eingriff des Metrums sorgfältig gebändigt.

andere flüchtig, wieder andere eher unwillige Partner einer Verbindung. Das bedeutet, daß die Entwicklung der unendlichen Poesie, insofern wir sie als beständiges Experimentieren verstehen, keine allmähliche Perfektibilität, weder mit Hilfe der dialektischen Wendeltreppe noch durch eine asymptotische Annäherung, versprechen kann, weil sie ständig vom Mißlingen bedroht ist.¹³ Das liegt in der Natur des Experiments, denn ein Experiment ist keins, wenn es nicht die Möglichkeit des Scheiterns mit sich führt. Deshalb läßt die Poesie, wie es im Gespräch zum selben Thema heißt, nicht nur Wahrheit und Schönheit, sondern auch „den Schein des Verkehrten und Verrückten, oder des Einfältigen und Dummen durchschimmern“ (KA II, 319). Daß Wahnsinn oder Dummheit – daß ein Fehler – sich jederzeit in die Kombinatorik einschleichen kann, bedeutet schlicht, daß die Poesie jederzeit auf den Auftritt des Unsinnns vorbereitet sein muß. Er bildet die Kehrseite der „überraschende[n] Zufälligkeit“, mit der Sinn in wissenschaftlichen Bonmots entstehen kann.

Der alles entscheidende Unterschied zu einer mathematisch inspirierten Kombinatorik, etwa der Llullischen oder Leibnizschen Art, liegt exakt hier: Während das mathematische Modell eine strikte Trennung von Operation und Operandum voraus- und durchsetzt und dadurch Selektion, Permutation und Variation gleichmäßig auf die komplette Elementenmenge anwendet, muß die poetische – sprich: chemische – Kombinatorik mit einem unergründlichen Widerstand der Materie rechnen, der zwangsläufig zu Zonen der Inkohärenz – Schlegel sagt: Unverständlichkeit – führt. Dieser Eigensinn des Sprachmaterials verleitet den jungen Theoretiker bekanntlich dazu, eine „geheime Ordensverbindung“ unter den Worten anzunehmen, die sich, wie die Elemente um 1800 auch, „selbst oft besser verstehen, als diejenigen von denen sie gebraucht werden“ (KA II, 364).

Eine Sichtweise, die Poesie und Poetik von der Wissenschaft her beschreibt statt umgekehrt, steht quer zur Rezeption der Romantik. Während sich das Verständnis der Romantik weitgehend von bekannten Aussprüchen zur Poetisierung der Welt (mithin auch der Poetisierung der Wissenschaft) hat prägen lassen – etwa: „Die Welt muß romantisirt werden“¹⁴, oder: „we find poetry, as it were, sub-

¹³ Ich denke hier an die beeindruckenden Versuche Ernst Behlers und Manfred Franks, das romantische Experiment für einen höheren Zweck zu retten. Vgl. etwa Behler, *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie* (Paderborn: Schöningh, 1988), I, 126-30; Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1989), 287-306, besonders 291-95.

¹⁴ Novalis, *Schriften*, hg. Paul Kluckhohn and Richard Samuel, dritte Auflage (Stuttgart: Kohlhammer, 1977-), II, 545, Nr. 105.

stantiated and realized in nature“¹⁵ –, arbeitet die vorliegende Studie mit der umgekehrten Prämisse: daß die weitreichendste Formulierung romantischer Poetik sich der Sprache und der Logik der Wissenschaft bedient, weil die vorhandenen poetologischen und ästhetischen Begriffe für diese Aufgabe schlicht nicht ausreichen. „Die neue Poesie oder sogenannte neue Schule entspricht sehr bestimmt der Natur[philosophie]“, notiert Schlegel entsprechend. „Es war eine Revolution in dem ästhetischen Gebiet. Die romantische π [Poesie] als eine combinatorische und universelle gehört hieher“ (KA XVII, 371, Nr. 258). Die Chemie bietet ein Modell, das die poetische Produktion auf der Ebene der Materialität der Sprache – als linguistische Kombinatorik – beschreibbar macht, das jedoch gleichzeitig an allen Punkten von einer Kontamination durch die Elemente – durch Worte, Silben, Buchstaben – bedroht ist. Gerade das Scheitern ihres formalistischen Anspruchs empfiehlt die Chemie des späten 18. Jahrhunderts für das poetologische Projekt der Romantik, das die Poesieproduktion aus dem Bannkreis des organisch operierenden Genies entfernen will, ohne sie jedoch einem völlig sinnlosen Mechanismus auszuliefern. Hier läßt sich auch die Trennungslinie zur Konzeption Hardenbergs ziehen, die oft (etwa im „Monolog“) ein mathematisches Modell der Sprache entwickelt.¹⁶ Solch ein Modell verzichtet auf jenen materiellen, nicht-formalisierbaren *Überrest*, der der Chemie um 1800 anhängt und den die Poesie – solange sie Poesie bleibt – nie los wird. In diesem Sinne beschreibt das chemische Modell gerade die Textlichkeit der Texte, das Poetische der Poesie.

Schlegel treibt dieses Spiel um einen wichtigen Schritt weiter, nämlich von der Ebene des Wortes auf die der Buchstaben. In einigen besonders kryptischen Aufzeichnungen geht er einer eigentümlichen Buchstabenkombinatorik nach, die jeden Anspruch auf Sinn zwar nicht aufhebt, jedoch stark einschränkt. Die Buchstabenfolgen, die er Seite auf Seite in seinen Notizbüchern ausbreitet, werden nur durch den Titel lesbar, den er ihnen zuweilen gibt, und dann auch nur begrenzt: „*Verwandtschaftstafeln der Buchstaben*“ nennt er sie (KA XVI, 378, Nr. 129). Der Unterschied dieser chemisch inspirierten Anordnung des Schriftmaterials zu einer kabbalistischen Kombinatorik

¹⁵ Samuel Taylor Coleridge, *Collected Works*, hg. Kathleen Coburn (Princeton: Princeton University Press, 1969–), IV/1, 471.

¹⁶ Deutlicher noch in den Freiburger naturwissenschaftlichen Studien: „Das Zahlensystem ist *Muster* eines echten Sprachzeichensystems – unsre Buchstaben sollen Zahlen, unsre Sprache Arithmetik werden,“ Novalis, *Schriften* (wie in Anm. 14), III, 50.

einerseits und zu einer rein mathematischen andererseits ist unverkennbar, denn Schlegel geht es weder darum, das Signifikat letztlich in einem Buchstaben zu verankern (die Semantik der Buchstaben bleibt unbestimmt), noch darum, aus der beliebigen Kombination von 26 Buchstaben die Bibliothek von Babel abzuleiten (ihre Syntax bleibt letztlich unergründlich). Er versucht – auf völlig abstruse Art – gerade den Verwandtschaften, den geheimen Ordensverbindungen der Buchstaben nachzugehen. Er probiert einfach aus: „g hat immer noch mehr Affinität zu h als d[ie] andern Buchstaben“ (KA XVI, 380, Nr. 132); „S und i paßt gut zusammen – F und o – K und a – nun aber auch T <D> und u?“ (KA XVI, 445, Nr. 252). Er versucht, „[d]ie Consonanten einzutheilen nach EISEN, Wasser, Luft“ (KA XVIII, 178, Nr. 627), denn sie „können auch die chemischen Grundstoffe bedeuten“ (KA XVII, 27, Nr. 138).¹⁷ Der Punkt liegt nicht darin, daß hierdurch das gesamte System etwa auf Sinn getrimmt würde – der Einbruch des „Verkehrten und Verrückten“ ist auch hier jederzeit zu befürchten –, sondern daß es sich in der Region zwischen Sinn und Unsinn bewegt, zwischen systematischer Erfassung und inhärenter Unverständlichkeit des Materials, die dem System als untilgbarer Rest anhaftet.

IV

Ist das aber nicht der Bereich, den wir schlicht „Literatur“ nennen, nämlich die Stelle, an der unsere Begierden, Wünsche und Ängste in Berührung geraten mit einem externen und potentiell sinnlosen Medium, die Stelle also, wo mechanische Kombinationsregeln mit einem intentionalen, sinnschaffenden Vektor in Kontakt kommen? Ist Literatur nicht der Ort, wo die Verschränkung – die Vermischung – von Sinn und Unsinn, von Verwandtschaft und Kombinatorik, die in allen Sprechakten latent vorhanden ist, in den Vordergrund gerückt wird? Foucault spricht an einer Stelle in *Les mots et les choses* über die pure Literatur, die allerdings für ihn erst um 1880, mit Mallarmé, beginnt, und er tut dies in einer Sprache, die für unsere Diskussion besondere Resonanz hat:

L'idée qu'en détruisant les mots, ce ne sont ni des bruits ni de purs éléments arbitraires qu'on retrouve, mais d'autres mots qui, à leur tour pulvérisés, en libèrent d'autres, – cette idée est à la fois le négatif de toute la science moderne des langues, et le mythe dans lequel nous transcrivons les plus obscurs pouvoirs du langage, et les plus réels.... [C]'est

¹⁷ Vgl. auch KA XVI, 375, Nr. 96; KA XVI, 328, Nr. 890; KA XVI, 329, Nr. 897.

parce qu'il [le langage] n'a pas cessé de parler en de ça de lui-même, ... que nous pouvons parler en lui dans ce murmure à l'infini où se noue la littérature.¹⁸

Das unentwegte Murmeln ist exakt der Rest, der nach einer vollständigen Zerlegung der Sprache (und, um 1800, der Materie) übrigbleibt. Die Idee, daß selbst nach einer kompletten Pulverisierung des Sprachmaterials nicht stumme Elemente übrigbleiben, sondern murmelnde Worte, durchkreuzt die Unterscheidung, die die Aufschreibesysteme 1800 und 1900 angeblich trennen soll.¹⁹ Denn das Aufschreibesystem um 1800 hat sich ebensowenig komplett dem Sinn verschrieben (als Geschriebenes wohnt ihm die „überraschende Zufälligkeit“ inne), wie das um 1900 verständlich ist „als Zufallsereignisse in einem Rauschen, das selber Zufallsgenerator ist“²⁰. Wäre es tatsächlich zufällig und damit frei von Semantik, wäre es nicht lesbar. Denn das zufällige Rauschen der Diskursmaschine interessiert uns nur, wenn wir in ihm auch ein Murmeln hören können. Was das Murmeln, das Geflüster in den Ordensverbindungen der Worte besagt – ob es etwas Bestimmtes besagt –, können wir nicht wissen; das macht seine Unverständlichkeit aus. Es ist Resultat jedes Experiments, jedes Eingriffs, jeder Interferenz von menschlichem Willen und nicht-menschlichem Medium, bei der sich erst die obskuren Affinitäten laut machen. Nichts anderes ist mit dem Unbewußten in der Sprache gemeint; nichts anderes mit der chemischen Natur der Poesie.

¹⁸ Michel Foucault, *Les Mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1966), 119.

¹⁹ Ich meine natürlich die Unterscheidung, die in der Studie Friedrich Kittlers, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, (München: Fink, ³1995), herausgearbeitet wird.

²⁰ *Ibid.*, 232.

Bärbel Frischmann (Bremen)

Friedrich Schlegels Platonrezeption und das hermeneutische Paradigma¹

Vorbemerkung²

Friedrich Schlegel gilt als einer der wichtigsten Wegbereiter der modernen philosophischen Hermeneutik.³ Er knüpft an die transzendentalphilosophische Wende zum Subjekt an und erörtert die damit verbundenen Konsequenzen für das Selbstverständnis von Philosophie, Wissenschaft und Poesie. Als Aufgabe von Theorie und von Kunst wird nun nicht mehr die Wiedergabe einer vorgegebenen Wirklichkeit angesehen, sondern die Konstruktion und Kreation von symbolhaften Modellen zur Weltbeschreibung nach durch das Subjekt gegebenen Regeln. Diese Auffassung bringt Schlegel nicht nur in sein Konzept von Transzendentalpoesie ein, sondern bestimmt auch sein Modell von Transzendentalphilosophie, wie er es in seiner Jenaer Vorlesung vom Wintersemester 1800/01 erstmalig systematisch vorgestellt hat. Als hermeneutisch relevante Kernaussagen formuliert er:

„Die Philosophie ist ein Experiment“ (KA XII, S. 3).⁴

„Alles Wissen ist symbolisch.“ (Ebd., S. 9)

„Alle Wahrheit ist relativ.“ (Ebd., S. 9)

„Alle Philosophie ist unendlich.“ (Ebd., S. 92)

¹ Für kritische Hinweise danke ich Georg Mohr.

² Zur Forschungslage: Abgesehen von Ernst Behlers verschiedentlichen Verweisen auf Platons Bedeutung für Schlegel, vor allem auch für sein Ironiekonzept und sein romantisches Philosophieprogramm, hat die Schlegelforschung es dabei bewenden lassen, auf die Bedeutung der Platonischen Philosophie für die theoretischen Auffassungen Friedrich Schlegels hinzuweisen, ohne dem inhaltlich nachzugehen. Eine Ausnahme bildet der Aufsatz Hans Krämers, auf den ich im II. Teil ausführlicher eingehe.

³ Vgl. Willy Michel, 1982. Hans-Georg Gadamer verweist auf die „Nähe der hermeneutischen Wendung der Phänomenologie zur Frühromantik“ (Gadamer 1995, S. 134) und darauf, daß es viele Vorwegnahmen der Perspektiven der Hermeneutik bei Friedrich Schlegel gebe (ebd., S. 129).

⁴ Schlegel wird im folgenden zitiert aus der *Kritischen Friedrich Schlegel Ausgabe* (KA) mit Bandangabe, Seitenzahl und gegebenenfalls Fragmentnummer.

Damit verbunden ist das Erfordernis, die so geschaffenen sprachlichen Formen, wie beispielsweise wissenschaftliche oder poetische Texte, aber prinzipiell jedes kulturelle Gebilde, in interpretativen Akten anzuzeigen. Die Forderung nach Hermeneutik wird zu einem ‚Imperativ‘ (vgl. KA XVI, S. 69, Nr. 95) der Theorie, der Philosophie. Sowohl in der Spontaneität und Kreativität des Autors und Lesers als auch in der Unerschöpflichkeit der Interpretation des philosophischen Gegenstandes liegt es begründet, daß Hermeneutik zur unendlichen Aufgabe wird. Kulturelle Gebilde sind nur in immer neu zu versuchender Annäherung zu verstehen. Dabei legt Schlegel großen Wert auf die Zyklichkeit des Interpretierens, d. h. auf die Unabgeschlossenheit der Auslegung und der Forderung des immer neu zu vollziehenden Auslegungsversuchs. Dabei kritisiert Schlegel die Philologie als die für die Interpretation klassischer Texte zuständige Disziplin dafür, daß sie kein ausreichendes methodologisches Verständnis davon entwickelt habe, was es eigentlich heiße, einen Text zu übersetzen, zu verstehen und zu interpretieren (vgl. KA XVI, S. 54, Nr. 215; XVI, S. 60, Nr. 17). Es gehe im Grunde darum, das Verstehen selbst zu verstehen (vgl. KA II, S. 415). Wenn er Kritik für die Philologie einfordert, zielt er auf eine theoretisch fundierte Hermeneutik. „Hermeneutik und Kritik sind *absolut* unzertrennlich“ (KA XVI, S. 50, Nr. 177). Dabei stellt Schlegel bewußt in Rechnung, daß allem Sprachlichen auch etwas Unverständliches anhaftet und dadurch gefordert ist, sich immer wieder in den Prozeß des Verstehens zu begeben. Für die Hermeneutik bedeutet dies auch, mit dem Phänomen der Unverständlichkeit⁵ angemessen umgehen zu können. Umgekehrt ist mit Schlegels eigener Konzeption von Philosophie und Poesie als „Sehnsucht nach dem Unendlichen“ verbunden, solche Darstellungsformen zu wählen, die das inhaltlich nie einzuholende Unendliche symbolisieren: Fragment, Allegorie, Ironie.⁶

⁵ Diese Auffassungen sind eingegangen in seinen Essay „Über die Unverständlichkeit“, der im letzten Band des *Athenäum* (1800) erschien (vgl. KA II, S. 363–372). Auch hinsichtlich der Unverständlichkeit zieht Schlegel eine Linie zu Platon: „*Progressive Unverständlichkeit* in Plato“ (KA XIX, S. 216, Nr. 120).

⁶ Ernst Behler schreibt hierzu: „Das Sagen und Schreiben in der Welt der allgemeinen Verständlichkeit, in der wir uns nicht befinden, wäre die systematische. Das Sagen und Schreiben in der Welt der Unverständlichkeit, der unsrigen, ist das Fragment, die Ironie, das Gespräch, die pluralistische Mitteilung. Es ist dies ein Denken, Sagen und Schreiben, das sich nicht in einen übergeordneten Zusammenhang einordnet, weil dieser immer zu kurz ausfallen und uns damit noch mehr in die Grenzen der Sprache und Mitteilungsfähigkeit einschnüren würde. Es ist stets von einem ‚positiven Nichtverstehen‘, das heißt von einem Bewußtsein des Nichtverstehens begleitet. In dieser scheinbaren Unvollkommenheit äußert sich gerade die Perfektibilität des Menschen“ (Behler 1992, S. 277).

Schlegel entwickelt seine eigene Auffassung von Philosophie von Anfang an mit und an Platon und benutzt den Rekurs auf Platon zeit-
lebens auch als eine wichtige Stütze seines eigenen Philosophieprojektes.⁷ Mit Platon sieht sich Schlegel kongenial verbunden. Schlegels eigene Auffassung von Philosophie zeigt in Inhalt und Terminologie vielfältige Anknüpfungen an und Parallelen zu Platons Werk. Dies wird im folgenden I. Teil dargestellt. Umgekehrt sind aber Schlegels romantische Auffassung von Philosophie als Sehnsucht nach dem Unendlichen sowie sein Syntheseversuch von Philosophie und Poesie für seine Platoninterpretation prägend geworden. Die philosophischen Intentionen Schlegels, die aufs engste mit der modernen transzendental-idealistischen Philosophie verwoben sind, spiegeln sich in seinem Platonbild wider.⁸ Seine Platonrezeption ist auch eine *Platoninterpretation* im Sinne des romantisch-hermeneutischen Philosophieverständnisses und hat für einen großen Teil der nachfolgenden Platonforschung paradigmatische Bedeutung erhalten. Hierauf wird im II. Teil eingegangen, wobei der Aufsatz von Hans Krämer „Fichte, Schlegel und der Infinitismus der Platondeutung“ als Diskussionshintergrund dient.

I. Schlegels Platonrezeption

1. Biographische Daten

Seine erste philosophische Prägung hat Friedrich Schlegel nach eigenen Angaben durch seine Platonlektüre erhalten. Diese erste intensive Platonlektüre fiel in die Zeit, da der 16-jährige Schlegel beschloß, ohne gymnasiale Ausbildung im Selbststudium die Voraussetzungen für das Abitur zu erwerben, weil er wie sein Bruder August Wilhelm an der Göttinger Universität studieren wollte. In der 1827 in Wien gehaltenen Vorlesung *Philosophie des Lebens* erklärt er rückblickend:

⁷ Behler beurteilt Schlegels Verhältnis zu Platon folgendermaßen: „Platon hat Friedrich Schlegel am längsten und nachhaltigsten beschäftigt. Ohne Zweifel kann man die Romantik, sofern sie von Friedrich Schlegel ausging und von ihm bestimmt wurde, in die Reihe der großen Platon-Renaissancen Europas stellen“ (Behler 1996, S. 22).

⁸ Die Verbindung des transzendentalen und antiken Modells deuten die beiden folgenden Fragmente an: „Manche kleinen Dialoge des Plato, *Lysis* z. b. sind nichts weniger als skeptisch; es sind wahre *Kunstwerke der intellektuellen Anschauung, Darstellung* des transzendentalen Schwebens“ (KA XVIII, S. 244, Nr. 617). „Aristoteles und Plato beide haben wohl den ganzen Umfang der Transzendentalphilosophie in sich, auf andre Weise“ (KA XVIII, S. 378, Nr. 694).

„Es sind jetzt eben neununddreißig Jahre, seit ich die sämtlichen Schriften des Plato in griechischer Sprache zum ersten Mal mit unbeschreiblicher Wißbegierde durchlas; und seitdem ist neben mancherlei andern wissenschaftlichen Studien, diese philosophische Nachforschung für mich selbst eigentlich immer die Hauptbeschäftigung ge/blieben.“ (KA X, S. 179 f.)

Im Jahr 1800 habilitierte sich Schlegel an der Jenaer Universität, um dort Vorlesungen halten zu dürfen. Hierfür waren ein Probevortrag und eine öffentliche Disputation zu bestreiten. Für beides wählte er ein Platonthema; beide Texte sind wahrscheinlich nicht überliefert. Der Probevortrag handelte „Vom Enthusiasmus oder der Schwärmerey“. Die Vorlage für die Disputation, die als Druck erschien, trug den Titel „De Platone“.⁹ Hiervon erhalten sind nur die Habilitationsthesen:

- „I. Platonis philosophia genuinus est Idealismus.
- II. Realismi majores sunt partes in Idealismo producendo quam Dualismi.
- III. Philosophia moralis est subordinanda politicae.
- IV. Enthusiasmus est principium artis et scientiae.
- V. Poesis ad rempublicam bene constituendam est necessaria.
- VI. Mythologie est allegorice interpretanda.
- VII. Kantii interpretatio moralis evertit fundamenta artis criticae.
- VIII. Non critice sed historice est philosophandum.“ (Behler 1999, S. 57)

An der Wertschätzung Platons hat Schlegel, trotz gelegentlicher Kritik, nie Abstriche gemacht. Die Werke Platons seien so heilig zu halten, „wie die ehrwürdigsten Denkmale des wissenschaftlichen Altertums es verdienen“ (KA VIII, S. 40). Schlegels Verehrung Platons, „des größten, merkwürdigsten Denkers nicht nur der Griechen, sondern aller Nationen und Zeiten“ (KA XIII, S. 330, Fußnote), war sicherlich auch ein entscheidender Grund für die von ihm geplante großangelegte Platonübersetzung, für die er auch seinen Freund Schleiermacher im Frühjahr 1799 als Partner gewinnen konnte. Schlegel forcierte das Projekt und schloß Anfang 1800 diesbezüglich

⁹ Josef Körner lieferte erste Informationen zum Hergang der Habilitation Schlegels (Körner 1935, S. 35-45). Behler hat weitere wichtige Informationen zum Habilitationsverfahren Schlegels in Jena zusammengetragen. Demnach soll einem ehemaligen Leiter der Jenaer Universitätsbibliothek im Jahre 1913 Schlegels Disputationsschrift, die bei Frommann in Jena erschienen war, noch vorgelegen haben (vgl. Behler 1999). Diese Informationen zur Habilitation sind auch verarbeitet bei Assling/Hobach 1992.

einen Vertrag mit dem Verleger Frommann ab.¹⁰ Die Ankündigung Schlegels lautete folgendermaßen:

„Ich habe mich entschlossen, eine genaue und vollständige *Übersetzung der sämtlichen Werke des Plato* herauszugeben, von welcher der erste Band zur Ostermesse 1801 im Verlage des Hn. *Frommann* erscheinen wird. Warum ich es überhaupt und besonders jetzt, nach der Erfindung und Aufstellung der Wissenschaftslehre, für nützlich ja für notwendig halte, das Studium des großen Autors, mit welchem das der Philosophie am schicklichsten angefangen und am würdigsten beschlossen wird, allgemeiner zu verbreiten, werde ich in einer besondern Abhandlung, welche das ganze Werk eröffnen soll, zu entwickeln suchen.“ (KA III, S. 334)¹¹

Platons Philosophie bildet also für Schlegel eine der wichtigsten Vorbilder und Quellen.¹² Einzelne Denkmuster und Philosopheme, die auf Platon zurückgehen, finden sich bei Schlegel bis in seine Spätphilosophie.

2. Philosophie als Sehnsucht nach dem Unendlichen

In seiner Jenaer Vorlesung über *Transcendentalphilosophie* (1800/01), in der Schlegel dem Publikum erstmals umfassend seine philosophische Position vorstellt, bestimmt er sein eigenes Philosophieprojekt als Vereinigung der Philosophie Spinozas (sie gehe aufs

¹⁰ Während Schleiermacher, den Schlegel in der Ankündigung überhaupt nicht erwähnte, sich daran machte, den engen Zeitplan zu realisieren, und die verabredeten Übersetzungen für den geplanten ersten Band lieferte, blieb Schlegel seinen Teil schuldig. Aufgrund seiner schwierigen finanziellen Situation siedelte Schlegel 1802 nach Frankreich über und beteiligte sich nicht mehr am Projekt, das Schleiermacher in der Folgezeit alleine realisierte. Vgl. hierzu die Darstellung Wilhelm Diltheys über „Das gemeinsame Platonunternehmen Friedrich Schlegels und Schleiermachers“ (in: Dilthey 1922, S. 652 ff.).

¹¹ Die Selbstankündigung erschien in der *Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung*, Nr. 43, vom 25. März 1800, S. 349-50.

¹² Rüdiger Bubner verweist auf die Bedeutung Platons für Schlegels Philosophie und den Zusammenhang mit der modernen idealistischen Philosophie. „Er hat den neuen Blick auf das Altertum mit einem hoch entwickelten Modernitätsbewußtsein verbunden und so intensiver als manche Zeitgenossen den Pulsschlag der Epoche gefühlt“ (Bubner 2000, S. 163).

Matthias Dannenberg sieht Schlegels frühes Denken als von der traditionellen Metaphysik geprägt, wobei Platon eine große Rolle gespielt habe (Dannenberg 1993, S. 30). Beispielsweise ließe die „Diotima“-Studie (1795) erkennen, „daß Schlegel ein profunder Kenner der Philosophie Platons und ein Autor ist, der ihre Relevanz in gesellschaftlicher und methodischer Hinsicht für die eigene Gegenwart akzentuieren will“ (ebd., S. 130).

Unendliche) und Fichtes (sie gehe aufs Bewußtsein) zu einem Idealismus, der charakterisiert wird als ‚Bewußtsein des Unendlichen‘. Die große Synthese, die hier vollzogen werden soll, schwebt Schlegel schon in jungen Jahren vor und ist verbunden mit seiner starken Affinität zur Philosophie Platons. Von Anfang an ist Schlegels Denken beherrscht von der Bestimmung der Philosophie als „Sehnsucht nach dem Unendlichen“. Schon 1791 hat er in einem Brief an seinen Bruder geschrieben, daß es die „Sehnsucht nach dem unendlichen“ (KA XXIII, S. 24) sei, die ihn zur Tätigkeit antreibe. Ob Schlegel zu dieser Zeit schon Spinoza gekannt hat, ist ungewiß. Mit Sicherheit aber ist diese Bemerkung geprägt durch Schlegels Platonlektüre. Platon hatte Philosophie beschrieben nicht als Wissen, sondern als Streben nach Wissen, als Liebe zum Wissen, Wissen aber nicht im Sinne der empirischen Wissenschaft, sondern als Wissen des Höchsten (Ideen). Dementsprechend erklärt Schlegel in der *Kölner Vorlesung* (1804) zu Platons Philosophie: Sie gehe aus von der Lehre des Parmenides, wonach die ewige Welt des Seins einer Welt der Veränderung und des Scheins gegenüberstehe. Die höchste unendliche Realität könne der Mensch wegen seiner beschränkten Natur nur indirekt und unvollkommen erkennen, aber auch die positive Erkenntnis des Empirischen führe wegen der Wandelbarkeit der Dinge nur zu unvollkommenen Erkenntnissen. Es gebe für Platon demnach nur eine negative Erkenntnis des Positiven (Göttlichen, Ewigen, Wahren), eine positive Erkenntnis hingegen nur vom Negativen (Empirischen) (vgl. KA XII, S. 208).

Mit dieser Bestimmung der Philosophie durch einen nie zu erschöpfenden, nie zu erreichenden Gegenstand geht eine Relativierung der menschlichen Möglichkeiten einher, endgültiges philosophisches Wissen je zu erreichen. Philosophie erhält damit den Charakter des Strebens, der Sehnsucht, der Approximation und Divination, einer philosophischen Hypothese (KA XVIII, S. 537) und auch des Experimentellen, wie Schlegel beispielsweise am *Symposion* belegt.

„Das *Symposion* ist ein System von Experimenten, ein systematisches Experiment.“ (KA XVIII, S. 214, Nr. 223)

Wenn das Absolute, Ewige niemals vollkommen zu erkennen ist, kann auch Philosophie niemals vollendet sein. Diesen Infinitismus des Philosophierens eignet sich Schlegel an und beruft sich dabei auf Platon. Er interpretiert Platons Philosophie als jenes Streben nach Wahrheit, das Platon in seiner Auffassung von Philosophie, nicht als verfügbarem, faktischem Wissen, sondern als Liebe zum Wissen, zur Geltung gebracht habe. In diesem Sinne sei auch die Darstellung des

Eros (vgl. *Symposion*) als Streben, Liebe, Sehnsucht ein Bild für das ewige Streben des Menschen nach Vollkommenheit, die er nie erreichen könne. Was Schlegel über Sokrates sagt, trifft in vollem Umfang auch auf Platon zu:

„Die erste subjektive Bedingung alles echten Philosophierens ist – *Philosophie* im alten Sokratischen Sinne des Worts: *Wissenschaftsliebe*, uneigennütziges, reines Interesse an Erkenntnis und Wahrheit: man könnte es *logischen Enthusiasmus* nennen; der wesentlichste Bestandteil des philosophischen Genies.“ (KA II, S. 69)

Wenn aber „die Wahrheit“ nicht erreichbar und nicht verfügbar ist, kann es a) weder einen gesicherten Anfang der Philosophie, noch b) ein System des Wissens, noch c) eine verbindliche Methode (z. B. die Logik), noch auch d) eine adäquate Verbalisierung des höchsten philosophischen Gegenstandes geben.

Zu a) Der Anfang des Philosophierens

Der Anfang des Philosophierens kann Schlegel zufolge kein feststehender Grundsatz, kein gesichertes Wissen (zumindest in philosophischen Fragen) sein, sondern lediglich eine Frage, ein Problem. Der Platonische Sokrates begann bekanntlich seine philosophischen Gespräche damit, das vermeintliche Wissen, die Vorurteile, den Dünkel seiner Gesprächspartner anzuzweifeln. Die ihm zugesprochene, berühmt gewordene Ironie hatte skeptische und relativierende Funktion. Skepsis ist auch nach Meinung Schlegels der Beginn der Philosophie, aber sie sollte begleitet sein von Enthusiasmus (KA XII, S. 6). So kann Schlegel auch auf Platons Enthusiasmus verweisen (vgl. KA XVIII, S. 113, Nr. 1006). Die Skepsis dient eher dazu, den Schein des Endlichen zu vernichten und alles Wissen in Bewegung und Progression zu halten. Enthusiasmus hat seine Funktion vor allem darin, die Sehnsucht nach dem Unendlichen im Menschen zu entwickeln und wachzuhalten. Der Anfang der Philosophie ist demnach ein Widerspiel von enthusiastischem Wissensstreben und skeptischer Problematisierung. Hierfür steht in Schlegels eigener Philosophie auch der Topos „Ironie“, mit dem er direkt an die Sokratische Ironie (vgl. KA II, S. 160, Nr. 108) anknüpft. Ironie ist nicht nur das Präsenhalten des Bezugs zum Unendlichen, sondern zugleich die ständige Agilität des Wechsels von Bestimmen und Vernichten, von Divination und kritischer Begrenzung, von Enthusiasmus und Skepsis, von Streben nach Wissen und der unabweisbaren Einsicht in die Relativität dieses Wissens. Aber nicht nur der skeptische Anfang charakterisiert nach Auffassung Schlegels die Philosophie Platons, sondern auch ihre Dar-

stellung in Gesprächsform, die er als Indiz dafür ansieht, daß Platon nicht auf ein philosophisches System abgezielt habe.

Zu b) Die Form der Philosophie: Dialog anstatt System

Für einen Philosophen, der in seinem Forschen nicht an ein Ende kommt, der sein Denken in Bewegung hält, verbietet sich ein System. Eben dies macht Schlegel für Platon geltend. Denn:

„so wie die Philosophie überhaupt mehr ein Suchen, ein Streben nach Wissenschaft als eine Wissenschaft selbst ist, so ist dies besonders mit jener des Plato der Fall. Er ist nie mit seinem Denken fertig geworden und diesen immer weiter strebenden Gang seines Geistes nach vollendetem Wissen und Erkenntnis des Höchsten, dieses ewige Werden, Bilden und Entwickeln seiner Ideen hat er in Gesprächen künstlich darzustellen versucht. Dies ist dann auch das Charakteristische der Platonischen Philosophie“ (KA XI, S. 120).

Schlegel weist damit auch die Annahme zurück, daß es eine ungeschriebene, systematische Lehre Platons gebe. Platons Philosophie sei eine Philosophie im Werden, mit der sich die Auffassung von einer ungeschriebenen Lehre nicht vereinbaren lasse (vgl. KA XII, S. 211).

Daß Platons Dialoge zum einen nicht deduktiv aufgebaut sind und nicht mit einem Grundsatz, sondern mit einer Frage oder einem Problem beginnen, zum anderen zu keinem endgültigen Resultat führen, sondern zumeist entweder abbrechen oder aporetisch enden, wertet Schlegel als Einsicht in das Wesen der Philosophie, die Wahrheit nie fassen zu können. Damit öffnet er Platons Philosophie für eine literarische Deutung. Dieser Zugang zu Platon über die literarische Form bildet das Grundprinzip des romantisch-hermeneutischen Platonbildes. So finden sich verschiedene Belege bei Schlegel, die Platon in die Literatur einreihen, z. B. als einen der größten Autoren neben Shakespeare und Goethe (vgl. KA XVIII, S. 333, Nr. 116) oder als philosophischen Poeten (vgl. KA XVIII, S. 102, Nr. 875).

Die Gespräche gelten Schlegel als die angemessene literarische Form, die Beschränktheit des Wissens zuzugestehen, aber an dem Anspruch des unaufhörlichen Strebens nach Erkenntnis dennoch festzuhalten. Der Dialog ist damit das Medium der Prozessualisierung der Erkenntnis zu einer unabschließbaren Reflexion.

„Nur in dem bestimmten, planmäßigen Fortschreiten seiner philosophischen Untersuchungen, nicht aber einem fertigen Satze und Resultate, das sich am Ende ergebe, finden wir die große Einheit, welche die Form seiner [Platons] Philosophie charakterisiert.“ (KA XII, S. 209; vgl. auch KA XI, S. 118)

Schlegel ist nachhaltig beeindruckt von Platons nicht in ein System gebanntem, dialogischem Philosophieren.¹³ Die Gesprächsform ermöglicht, das Problem von unterschiedlichen Seiten zu beleuchten, unterschiedliche Positionen abzuwägen. Sie verhindert, daß der vorläufige Erkenntnisstand in einem starren begrifflichen Gerüst eingefroren wird. Das philosophische Gespräch ist „die wahre und fruchtbare Methode des lebendigen Wissens und erfindenden Denkens“ (KA X, S. 312). Der Dialog sperrt sich gegen die endgültige Fixierung im System.

„Ein philosophisches Gespräch aber kann nicht systematisch sein, weil es dann nicht mehr Gespräch, sondern nur eine anders modifizierte systematische Abhandlung wäre“ (KA XI, S. 119 f.). „In Plato's Form nur Hinleitung zu seiner Philosophie möglich, keine systematische Darstellung derselben.“ (KA XIX, S. 119, Nr. 343)

In seinem „Gespräch über die Poesie“ hat Schlegel das Dialogprinzip selbst angewandt. Diese Vorstellung von Philosophie als gemeinsames Philosophieren, als Symphilosophie, ebenso wie die von Poesie als Sympoesie, ist ein charakteristischer Zug der Frühromantik überhaupt.¹⁴

Zu c) Dialektik als Methode der Philosophie

Schlegel würdigt Platon immer wieder für seine „dialektische Kunst“, so daß er über Platon sagen kann: „Er war der größte philosophische Künstler und Darsteller“ (KA XI, S. 108). Dialektik sei dabei für Sokrates und Plato keine eigenständige Wissenschaft gewesen, sondern die Form aller Philosophie. Dialektik leitet Schlegel etymologisch her von *dialogein* = sprechen, ein Gespräch führen, Dialog. Sie ist „Kunst oder Wissenschaft des Gesprächs“ (KA XIII, S. 203), sowohl inter-

¹³ Es finden sich allerdings auch einige wenige abweichende Belege: „Warum ist bei Plato so viel Monolog, so wenig Dialog? – Nur der wahre kritische Philosoph kann wahre Dialoge schreiben“ (KA XVIII, S. 61, Nr. 415). „Die *Zersplitterung* des Systems in so viele einzelne Schriften bei Plato und auch bei Aristoteles ist schon eine große Gesunkenheit. Sollte aber nicht auch unter den aristotelischen Schriften ein *systematisches Centralwerk* seyn (die *Metaphysik*?) Bei Plato das Zurückstreben und die Steigerung zu einem *Centralwerk* und *System* unverkennbar“ (KA XIX, S. 120, Nr. 347).

¹⁴ Belegt sei dies mit einem Novalis-Fragment: „Die Möglichkeit der Philosophie beruht auf der Möglichkeit Gedanken *nach Regeln* hervorzubringen – wahrhaft gemeinschaftlich zu denken. – Kunst zu symphilosophiren – Ist gemein/schaftliches Denken möglich, so ist ein gemeinschaftlicher Wille, die Realisirung großer, neuer Ideen möglich“ (Novalis II, S. 347 f., Nr. 147).

subjektiv gesehen als auch als Selbstgespräch, als ein inneres Abwägen von Argumenten. Wenn die Dialektik die Form dieser Philosophie sei, könne diese „kein eigentlich geschlossenes und vollendetes System“ sein, sondern „vielmehr ein stets fortschreitendes Philosophieren, ein unermüdetes Forschen und Streben nach Wahrheit und Gewißheit, ein methodisches Bilden und Vervollkommen des Denkens und Nachdenkens“ (KA XIII, S. 205). Außerdem liege für Sokrates und Platon der Gegenstand der Philosophie jenseits der engen Grenzen des menschlichen Verstandes mit seiner beschränkten Fassungskraft, so daß es schon konstitutionell unmöglich sei, die unendliche Wahrheit zu erschöpfen. Man könne sich ihr nur intuitiv annähern und das Streben nach Wahrheit durch die Ausbildung und Veredlung des Geistes befördern (vgl. KA XIII, S. 205 f.).

Der Zusammenhang von Dialektik und Dialog, wie ihn Schlegel an Platon würdigt, stellt sich dar in doppelter Beziehung: Der Dialog hat dialektische Struktur, die Dialektik ist im Dialog zu entwickeln und zu üben. In diesem Sinne verweist Schlegel auf die vorzüglich didaktische Funktion der Platonschen Dialoge, die auch philosophische Disputierübungen der Platonschen Schule waren (vgl. KA XII, S. 204).

Zu d) Das Absolute läßt sich nicht sprachlich fassen

Die Konzeption einer aufs Unendliche gehenden, dieses Ziel aber nie erreichenden Philosophie ist verbunden mit der Auffassung von der Beschränktheit menschlicher Erkenntniskräfte und Verbalisierungsmöglichkeiten. So erklärt Schlegel die dialogische Form der Platonschen Philosophie ebenfalls aus der Einsicht in die Unmöglichkeit, das Wahre vollkommen fassen zu können. Dies bedeutet nicht nur die permanente skeptische Auseinandersetzung mit vermeintlich erreichtem Wissen, sondern die Auslotung des Gegenstandes in alle nur denkbaren Richtungen, bis die Untersuchung so weit wie möglich vorangetrieben worden ist. Um das Höchste näherzubringen habe Platon verschiedene Formen der Darstellung verwendet: im *Phädrus* beispielsweise die rhetorische, im *Parmenides* die dialektische, im *Theätet* die mathematische, in der *Politeia* die politische, im *Timäus* die poetisch-physikalische (vgl. KA XII, S. 215). Alle diese Formen seien Versuche, sich dem eigentlichen Gegenstand der Philosophie, dem Absoluten, Unendlichen anzunähern. Dieses Letzte, Höchste sei dabei aber immer nur angedeutet, von ihm sei deshalb nur eine symbolische, allegorische Mitteilung möglich.

„Nach Plato gibt es von der *Natur* nur ein wandelbares, kein strenges, bleibendes Wissen, von der *Gottheit* zwar eine reine, aber nur negative

Erkenntnis. – Nun wäre also noch das *Verhältnis von beiden* übrig. Da es aber weder von dem ersten noch von dem zweiten ein System geben kann, so ist dies auch bei dem dritten, als dem Mittelgliede von beiden, nicht möglich. Von dem Verhältnis der Gottheit zu der Natur gibt es nur eine *bildliche allegorische Erkenntnis*“ (KA XII, S. 208 f.).

Die Allegorie nimmt auch in Schlegels eigener Philosophie den Platz ein, der ihr hier in der Platondeutung zugewiesen ist. Die Allegorie gilt ihm als Repräsentant des Unendlichen (vgl. KA XVIII, S. 155, Nr. 380). Sie steht für die „Unmöglichkeit das Höchste durch Reflexion positiv zu erreichen“ (KA XIX, S. 25, Nr. 227). Demnach ist alles wahrhaft Philosophische nur allegorisch mitzuteilen. Die Ideenlehre ist denn auch nicht mehr als eine Hypothese (vgl. KA XVIII, S. 537).

Zusammenfassend spricht Schlegel Platon die philosophische Leistung zu, die tragenden Eckpfeiler der Philosophie herausgestellt zu haben: die dialektische Vernunftreflexion (wie sie dann Fichte vertritt) sowie die Philosophie des Unendlichen, das nur symbolisch zu fassen ist (dies findet Schlegel in Spinozas Philosophie wieder). Auch in diesem Sinne ist Platons Philosophie eine Synthese vom Bewußtsein und Unendlichem und bietet der nachfolgenden Philosophie die Möglichkeit unterschiedlicher Anknüpfung und Weiterführung. So läßt sich die Intention eines Fragments verstehen, wonach „*Plato* die Synthese von Fichte und Spinoza“ (KA XVIII, S. 295, Nr. 1201) verkörpert. Allerdings habe Platon nach Meinung Schlegels diese Synthese konzeptionell nicht voll erreicht, da er von einem unüberbrückbaren Dualismus von Ideenwelt und wirklicher Welt ausgegangen sei. An dieser Stelle setzt seine Platonkritik an.

3. Schlegels Kritik an Platons Dualismus

In der *Kölner Vorlesung* setzt sich Schlegel mit Platons Dualismus auseinander.¹⁵ Platon versuche, eine Vermittlung zwischen den philosophischen Positionen der Eleaten (das eine, unwandelbare, ewige Sein) und des Heraklit (ewiges Werden) herzustellen. Gerade dieses Bestreben, zwei entgegengesetzte Systeme zusammenzubringen, konnte nach Meinung Schlegels nicht gelingen, weil er keine ge-

¹⁵ Nicht haltbar erscheint mir deshalb Krämers Einschätzung, daß Schlegel geglaubt habe, „in Platons Philosophie den Prototyp der identitätsphilosophischen Position zu erkennen“ (Krämer, S. 606). Allerdings weist er in einer Fußnote darauf hin, daß Schlegel den Zwei-Welten-Dualismus Platons kritisiert habe (vgl. ders., Fußnote 137, S. 607).

gemeinschaftliche Quelle beider Seiten habe aufweisen können. So berge die Ideenlehre eine Reihe von Problemen: das Verhältnis der Ideen zur Gottheit, das Verhältnis der Ideen zu den Geistern, das Verhältnis der Ideen untereinander und auch das Verhältnis der Ideen zu den Gattungen und dieser zu den Individuen (wenn die Schönheit existiert, gibt es dann auch so etwas wie die Tischheit?) (vgl. KA XII, S. 223).

Das Gute erscheine als Forderung, als Pflicht, aber nur in idealisierter Form, der das Leben ohnehin nie entsprechen könne (vgl. KA XII, S. 224). Platon habe mit seiner Zweiweltenlehre einen Zwiespalt gesetzt, den er nicht habe überwinden können. Die Wirklichkeit, die reale Welt, in der der Mensch lebe, erscheine theoretisch als unwahrhaft und zu verachten. Die ideale Welt hingegen sei prinzipiell unerreichbar und damit eigentlich gar nicht verbindlich. Idee und Leben seien so sehr getrennt, daß „das Ideal so sehr erhoben, die Wirklichkeit so sehr herabgesetzt wird“ (KA XII, S. 225).

Platon sei bemüht gewesen, eine „*Mittelphilosophie*“ zu finden, welche beide Prinzipien, die Annahme der Unveränderlichkeit der Ideen und der Wandelbarkeit der Erscheinungen der Sinnenwelt vereinige (KA XII, S. 215 f.). Als Vermittlungsprinzip habe er den Intellekt (Verstand, Vernunft) angesehen. Dieser Grundfehler wäre nach Ansicht Schlegels zu vermeiden gewesen, wenn Platon das Bewußtsein nicht einseitig als Intellekt aufgefaßt hätte. Hier deutet sich die Umorientierung an, die Schlegel in seiner eigenen Philosophie nach der Jahrhundertwende vollzieht. Jetzt ist die Vernunft (reflexives Bewußtsein des Gegenstandes) nur noch ein niederes Vermögen des Bewußtseins, wohingegen Liebe, Gewissen, Verstand (freies Denken, Vermögen der Einheit), Erinnerung und Divination die höheren Bewußtseinsvermögen bezeichnen. Hiervon ausgehend moniert Schlegel, daß Platon anstelle der Vernunft besser das „Begehrungsvermögen“ (KA XII, S. 217) hätte setzen sollen, „welches in dieser ursprünglichen Form als ein Sehnen, als ein Streben, als *Liebe*“ (KA XII, 217 f.) zu fassen sei.

„Der Punkt, wo Plato stehen blieb, ist die Lehre von den Ideen, von der Herrschaft des Verstandes über den Stoff, und der Bildung aller natürlichen Dinge, nach den Urbildern einer ewigen Vernunft; die höchsten Punkte zwischen beiden, wo er bis zum Idealismus durchdrang, ist die Lehre von der Erinnerung, und seine Ideen über die Liebe“ (KA XII, S. 218).

Für Schlegel tritt an die Stelle des erkennenden Verstandes die Liebe. Diese Liebe sei „ein dunkles Vorgefühl eines unbekannten Gegenstan-

des, das Streben in eine unermeßliche, dunkle Ferne“ (KA XII, S. 219). Wissen sei ohne dieses Streben nicht möglich, wohl aber ein solches Streben, ohne daß es auf Erkenntnis gerichtet wäre. Denken wird so der Liebe in erkenntnistheoretischer Hinsicht subordiniert. Als Strebenstrieb sei sie Fundament aller Tätigkeit. Und auch das Wesen des Menschen sei Liebe, Eros, Streben nach dem Unendlichen. Noch in seiner letzten philosophischen Vorlesung *Über die Philosophie der Sprache und des Wortes*, gehalten um den Jahreswechsel 1828/29 in Dresden, formuliert Schlegel als Anliegen seiner Platondeutung,

„die Platonische Idee einer höhern LiebesErinnerung [...] und auch den reinen Begriff der unendlichen Sehnsucht in jener andern Re/gion der menschlichen Triebe und Begierde, als das höchste Streben der menschlichen Seele nachzuweisen“ (KA X, S. 418 f.).

Platons Auffassung von der höheren Erinnerung im Menschen sei nicht mit der Vorstellung einer wirklichen Präexistenz der menschlichen Seele zu verwechseln (vgl. KA X, S. 380). Sie sei eher zu verstehen als eine „Erinnerung der ewigen Liebe“ oder die „Idee der reinen unendlichen Sehnsucht“ (KA X, S. 407).

Und auch Ironie erhält in der Spätphilosophie einen veränderten Status. Sie ist nicht mehr Mittel der polemischen Skepsis und der permanente Stachel der kognitiven Unruhe, sondern steht im Dienste einer Versöhnungs- und Harmoniephilosophie:

„Denn was ist jene wissenschaftliche Ironie des forschenden Denkens und des höchsten Erkennens, in dem Sokratischen und Platonischen Sinne anders, als das über die geheimen Widersprüche, grade in seinem innersten Streben nach dem höchsten Ziele, sich selbst klar gewordne und zur Harmonie gelangte Bewußtseyn und Denken?“ (KA X, S. 352)

Insgesamt überwiegt die ungebrochene Wertschätzung Platons. Bis in die Spätphilosophie nimmt Schlegel Platon für die eigenen philosophischen Ziele in Anspruch, sei es um die eigene Position zu stützen, sei es, um andere philosophische Ansichten zu desavouieren. Platon ist Schlegel zeitlebens Vorbild, immer aber auch Folie der eigenen philosophischen Intentionen.

4. Schlegels eigenes Platon-Projekt

Im Zuge der Vorbereitung der geplanten Übersetzung und Edierung der Werke Platons, deren erste Pläne bis in den Januar des Jahres 1796 zurückreichen¹⁶, entwickelt Schlegel um 1800 einige skizzen-

¹⁶ Im Brief an Karl August Böttiger (28. Jan. 1796) erwähnt Schlegel, daß er gerne Platons *Gesetze* und Aristoteles' *Politik* übersetzen und edieren möchte, mit Kom-

hafte Leitlinien für den Umgang mit Platons Werk.¹⁷ Dabei geht er davon aus, daß es zwar einen durchgehenden Zusammenhang („Faden“) zwischen den einzelnen Werken gibt, daß aber dennoch eine Unterscheidung in einzelne Schaffensperioden sinnvoll ist. Die Zuordnung der Dialoge zu diesen Perioden, ihre zeitliche Plazierung innerhalb der Periode und auch die Entscheidung über die Autorschaft Platons für die einzelnen Dialoge (sie haben „eine eigne Sprache“; KA XVIII, S. 529) nimmt Schlegel sowohl anhand literarisch-stilistischer als auch inhaltlicher Kriterien vor. So unterscheidet er drei Zyklen, die jeweils gekennzeichnet sind durch einen polemischen Beginn, wie dies auch für jeden einzelnen Dialog gilt, und durch ein „transzendentes Ende“, das Schlegel als „Hyperbaton“¹⁸ bezeichnet (KA XVIII, S. 526). Zu den inhaltlichen Kriterien gehört, daß sich „in jeder Periode gewisse *Lieblingsgedanken* finden“ (KA XVIII, S. 529) und daß die Dialoge oft so aneinander anschließen, daß der folgende Dialog das Problem des vorhergehenden weiterführt.

Die erste Periode habe den „Charakter der Jugendlichkeit, leicht zu fassen“ (KA XVIII, S. 526). Zu ihr zählt Schlegel Phaidros, Parmenides, Protagoras, Euthyphron, Theages, Kriton, Phaidon.

Für die zweite Periode macht Schlegel aus: „Charakter: eine unendliche *Künstlichkeit*, unergründlich, mit sich selbst kämpfend und doch nicht zur Vollendung gelangend; daher oft seltsam, verworren, zerdrückt, grämlich, unverständlich“ (KA XVIII, S. 527). Diese Periode sei unterschieden in die Sokratischen Dialoge: Euthydemos, Lysis, Hippias Major und die Idealistischen Dialoge: Theaitetos, Sophistes, Politikos. Den Abschluß (Hyperbaton) bilde das Symposium (ebd.).

„Charakter der höchsten Vollendung, Klarheit, Fülle, Leichtigkeit – leicht zu bestimmen und unfehlbar zu fühlen“ (KA XVIII, S. 528), ist kennzeichnend für die dritte Periode, zu der gehören sollen: Menon, Gorgias, Kratylus, Laches, Charmides, Alkibiades I, Philebos, Politeia, Timaios.

mentar und Einleitung (KA XXIII, S. 277 f.). Auch seinem Bruder teilt er dies in einem Brief (Febr. 1796) mit und bittet ihn darum, ihm hierfür bei der Suche eines Verlegers behilflich zu sein (KA XXIII, S. 285).

¹⁷ Diese finden sich als Beilagen IV und V in der KA XVIII, S. 526-537.

¹⁸ Vgl. auch das folgende Fragment: „Sollte nicht das *indirecte Anfangen* des Plato auch zum Charakter des Syllogismus gehören, und sein *Hyperbaton* (ie. Herausgehn aus der ursprünglichen Absicht am Ende des Werks) welches oft wenigstens negativ zugegen ist als *échappée de vue* ins Unendliche? – Ferner das Spiel zwischen Dualismus und Realismus, das *Wiederzurückkommen auf dasselbe*, Potenzieren, Ironie und Enthusiasmus. Verbindung des äußern rhetorischen Zwecks mit der innern Construction eines Werks“ (KA XVIII, S. 402, Nr. 983).

Für unecht hält Schlegel *Epistolae*, *Epinomis*, *Apologia*, *Alkibiades II*, *Hipparchus*, *Minos* und *Nomoi*. In der *Kölner Vorlesung* hält Schlegel für unecht: *Nomoi*, *Kratylos*, *Menon*, *Symposion*; vom *Timäus* stamme nur der Eingangsteil von Platon (KA XII, S. 212 f.).

Mit diesem methodischen Vorgehen vollzieht Schlegel, wie Hans Krämer einschätzt, „zum ersten Mal in der Geschichte der Platonforschung die Wendung zur Kategorie der inneren Entwicklung, die der vorhergehenden und zeitgenössischen Philosophiehistorie (Brucker, Tiedemann, Tennemann) noch fremd ist. [...] Der literarische Befund gewinnt damit unversehens an sich selber unmittelbar systematische Tragweite.“ (Krämer, S. 602)

Platon war also nicht nur eine wichtige Quelle der romantischen Philosophie, sondern die romantische Lesart Platons entfaltete selbst eine eigene Wirkungsgeschichte. Damit stellt sich die Frage nach deren philosophiegeschichtlicher Bedeutung.

II. Zur philosophiegeschichtlichen Bedeutung der romantisch-hermeneutischen Platoninterpretation Schlegels

In seinem Aufsatz „Fichte, Schlegel und der Infinitismus in der Platondeutung“ ist Hans Krämer dem Zusammenhang von Schlegels Platoninterpretation und deren Folgen für das Platonverständnis des 19. und 20. Jahrhunderts, speziell unter dem Aspekt der „aktuellen Paradigmendiskussion um Platon“ (Krämer, S. 585), nachgegangen. Er beurteilt die Spezifik der romantisch-hermeneutischen Platonrezeption Schlegels (und auch Schleiermachers) als paradigmatisch für eine Richtung der Platonforschung, die bis zur Gegenwart außerordentlich wirksam sei.¹⁹ Schlegels Platoninterpretation sei demnach nicht nur für dessen eigenen Werdegang und sein eigenes philosophisches Profil bedeutsam, sondern präge in vielem die Platonforschung des 19. und 20. Jahrhunderts überhaupt. Dabei sei nicht nur Schleiermachers Platonbild wesentlich von Schlegel beeinflusst, sondern auch dasjenige Friedrich Asts, auf den in der Folge nicht nur philosophische, sondern auch philologische Richtungen der Platonforschung aufbauten.²⁰

¹⁹ In der jüngsten Platonforschung scheint sich der Vorschlag G. Reales durchgesetzt zu haben, die Geschichte der Platondeutung in drei Paradigmen zu untergliedern: 1) das neuplatonische, 2) das romantische (allegorisierende), das auf Schlegel und Schleiermacher zurückgeht, und 3) das postromantische, systematisierende Paradigma (vgl. dazu Krämer, S. 583).

²⁰ Krämer hat in seinem Aufsatz einige Entwicklungslinien aufgezeigt, die von Schlegels Platonbild aus bis in die Gegenwart reichen (vgl. Krämer, S. 610-621).

Krämer interpretiert Schlegels Umgang mit Platon im Lichte des modernen subjekttheoretischen Ansatzes und arbeitet dabei wesentliche Aspekte der Philosophie Schlegels heraus. Dabei kritisiert er, daß Schlegel die Methode der Wissenschaftslehre auf Platon übertragen habe bzw. diese bei Platon präformiert sehe. Folgende Grundzüge des Schlegelschen Platonbildes führt Krämer an:

1. Aus der „relativen Undarstellbarkeit des Höchsten“ (S. 601) resultiert, daß Philosophie „grundsätzlich unvollendbar“ ist. Deshalb benutzt sie symbolisch-allegorische Darstellungsmittel. Die gesamte ideale Welt Platons erhält damit skeptische, agnostische Bedeutung. (S. 601)

2. Da die Wahrheit unerreichbar ist, kann man sich ihr nur approximativ nähern. Dies wird von Schlegel auch biographisch verwendet und deshalb das Gesamtwerk Platons als fortschreitendes Forschen und Weiterbilden seiner Ansichten angesehen. „Schlegel schließt also vom literarischen Darstellungsprinzip Platons auf die innere Form des platonischen Denkens zurück“ (S. 602).

3. Schlegel schreibt Platon, geprägt durch die moderne Subjektphilosophie, Progressivität, immer weitere Potenzierung und Vervollkommnung zu, wobei er sich Fichtes Modell der unendlichen Reflexion bedient.

4. Aus der unendlichen Progression des Philosophierens leitet Schlegel ab, daß die Platonische Philosophie wesentlich unsystematisch sei (Dialog). Er polemisiert in diesem Zusammenhang gegen die Auffassung von einer ungeschriebenen Lehre Platons.

5. Schlegel bringt Platon oft in direkten Bezug zur Transzendentalphilosophie, zur Wissenschaftslehre, zu Fichte.

Als Grundzüge des Schlegelschen Platonbildes stellt Krämer heraus: Evolutionismus, Asystematik, Infinitismus, ironische Relativierung, mythologisch-allegorische Verhüllung und die Unfaßbarkeit des Ganzen und Höchsten. (Vgl. S. 607 f.) Mit einer solchen modernistisch ausgerichteten Platondeutung könne sich aber eine „unvoreingenommene Philosophiehistorie“, als deren Fürsprecher Krämer auftritt, nicht zufrieden geben. Krämer beabsichtigt, die epochale Bedingtheit des romantischen Paradigmas aufzuzeigen, um damit „auf die Naivität [...] zeitgenössischer Rückprojektionen aufmerksam zu machen und zu einer differenzierteren Kenntnisnahme der Überlieferung anzuhalten“ (ebd.). Im Rahmen seiner philosophischen Grundorientierung könne Schlegel „näherliegende Alternativerklärungen“ für Platonische Philosopheme und die Platonische Dialektik nicht erwägen (ebd., S. 605). Zwar seien „Schlegel wie Schleiermacher treffende Beobachtungen zu Struktur und Funktion von

Platons literarischem Werk gelungen“ (ebd., S. 607), aber der Mangel bestehe in der Verabsolutierung der dabei gewonnenen Einsichten, in simplifizierenden Verkürzungen und Inadäquatheit. Die Darstellungen seien vorschnell, undifferenziert, dogmatisch und unkritisch gegenüber den eigenen theoretischen Voraussetzungen. Schlegel sei zwar „ein Geist von exzessiver vorausseilender, zukunftsweisender Modernität“, was aber hinsichtlich seiner Platondeutung „freilich nicht zum Vorteil für die Sache“ (ebd., S. 610) gewesen sei. Krämer moniert am romantischen Paradigma, daß dessen Erklärungsziele, „Entschlüsselung des philosophischen Gehalts der platonischen Dialoge durch Formanalyse (Schleiermacher), Auswertung der relativen Chronologie der Schriften für die innere Geschichte des philosophischen Gedankens (Schlegel)“ (ebd., S. 584), nicht erreicht worden seien. Er votiert für ein neues, nachromantisches Paradigma, das etwas umständlich bezeichnet wird als ein „das literarische und indirekte Platonüberlieferung durch einander komplettierende und integrierende“ Paradigma, das die „Anomalien“ des romantisch-hermeneutischen Paradigmas überwinden solle (ebd., S. 583). Dieses neue Paradigma verspreche, die Erklärungsziele, die die romantische Platoninterpretation nicht erreicht habe, produktiv abzuarbeiten. Gegenwärtig bestehe eine Konkurrenzsituation zwischen beiden Paradigmen. Durchsetzen werde sich derjenige Ansatz mit dem größeren Problemlösungspotential sowie mit eigener ideologiekritischer und wissenschaftsgeschichtlicher Selbstreflexion (ebd., S. 584).

Beide Paradigmen lassen sich nach Krämer folgendermaßen voneinander abgrenzen: Die Romantiker identifizierten die platonische Philosophie mit dem Literaturdialog und gingen von einer unabgeschlossenen denkerischen Entwicklung Platons aus. Ihr Forschungsanliegen sei dementsprechend eine Form- und Strukturanalyse dieser Dialoge.²¹ Was nicht im Dialog erscheine, werde nicht in das Platon-

²¹ Dilthey formulierte als philologisch-philosophische Prinzipien Schlegels und Schleiermachers für ihre Platonarbeit: „innere Form, Komposition und entwicklungsgeschichtliche Betrachtung“ (Dilthey 1922, S. 655). Diese sollten angewendet werden, um die Echtheit, die Chronologie und den Gehalt der Dialoge zu ermitteln. Zugleich stellte Dilthey einen gravierenden Unterschied zwischen Schlegels entwicklungsgeschichtlich-literarischem und Schleiermachers systematischen Ansatz heraus: „Der erste sieht in den einzelnen Werken Platons Zeugnisse für seinen Entwicklungsgang; wo sie nicht ausdrücklich von ihm miteinander verbunden wurden, sieht man sie als künstlerisch in sich geschlossene Schöpfungen an, die durch den jeweilig erreichten Standpunkt und die literarische Lage hervorgerufen worden sind. Ihr Zusammenhang liegt nur in dem natürlichen Fortschreiten Platons von Aufgabe zu Aufgabe, von Stufe zu Stufe. Der systematische Standpunkt dagegen erblickt in ihnen Glieder eines absichtlich gezeigten Zusammenhangs, der auf die Begründung

bild einbezogen (ebd., S. 618). Das postromantische Paradigma hingegen nehme eine mehrschichtige, nach Medien und Adressaten abgestufte Mitteilungspraxis Platons an. Forschungsziel sei die wechselseitige Erhellung von literarischer und indirekter Überlieferung. Mit diesem Vorgehen sei das postromantische Paradigma besser in der Lage, Platons Philosophie zu rekonstruieren und zu erklären (ebd.).

Das romantische Platonbild wurzele in spezifischen Bedingungen der modernen Subjektphilosophie und könne deshalb nicht als ein historisch haltbares Platonverständnis angesehen werden. Schlegels Platonbild laufe „auf eine leere Reduplikation und Selbsttautologisierung der Moderne hinaus und bleibt damit im Endeffekt ohne systematischen Erkenntnisgewinn, während die Hinterfragung der Moderne sie in ihrer Genesis und Kontingenz zu beleuchten und dadurch kritisch vergleichend zu taxieren vermag“ (ebd., S. 617). Es sei „historisch wie systematisch kontraproduktiv“, unfruchtbar, unverbindlich, „ein Affirmations- und Legitimationsmodell“ (ebd.).

Krämers scharfe Kritik an Schlegel kann m. E. aus vier Gründen als überzogen angesehen werden. Zum ersten präsentiert sie Schlegel als Platonforscher und Paradigmenverwalter, der dieser gar nicht sein wollte. Schlegel geht es in seiner Auseinandersetzung mit Platon nicht so sehr um die Konstruktion eines konsistenten, alleinig „richtigen“ Platonbildes, sondern vorrangig um die Sache der Philosophie überhaupt. Die Platonrezeption Schlegels ist eingebettet in die Frage, auf welche Weise ein sinnvoller Umgang mit dem Altertum möglich ist? Oder genauer: Auf welche Weise können die Leistungen der Antike rezipiert werden, ohne dabei aber die Eigenständigkeit der Moderne zu leugnen? Schlegel versucht diese Verklammerung durch die wechselseitige Beziehung Platons auf die moderne Philosophie und umgekehrt.

„*Plato* muß durch *Fichte* und *Spinoza* integriert werden – und so könnte auch die moderne Poesie an die alte sich anschließen [...]“ (KA XVIII, S. 345, Nr. 283)

Es soll also weder die Vorbildwirkung der Antike aufgehoben, noch die Antike zum immer noch gültigen Ideal für die Gegenwart hypostasiert werden. Seit seinem Aufsatz „Über das Studium der griechischen Philosophie“ (1795-1797) bemüht sich Schlegel um die

des Systems gerichtet ist, und er unternimmt, die/ dialogischen Kunstmittel aufzuzeigen, durch welche dieser Zusammenhang kunstvoll von Plato für den Leser angedeutet wurde“ (Dilthey 1922, S. 656 f.).

Klärung des Umgangs mit der Geistesgeschichte und der Bedeutung einer kritischen Philosophiehistorie. Seine Auseinandersetzung mit Platon ist auch in diesem heuristischen Sinn zu sehen. Schlegel selbst ist einer der ersten Autoren überhaupt, der den Wert einer differenzierten Philosophiegeschichte für das Verständnis eigener Problemstellungen betont hat.

Zum zweiten moniert Krämer an Schlegel dessen „undurchschau- te(n) Projektion eigener systematischer Interessen und Vorbegriffe“ (Krämer, S. 607) auf Platons Philosophie. Schlegel hat aber sehr wohl ein deutliches Bewußtsein davon gehabt, daß sein Platonverständnis aus den Grundlagen der Subjektphilosophie gespeist ist. So bringt Schlegel in der schon zitierten Ankündigung seiner Platonübersetzung diese ausdrücklich in Bezug zur *Wissenschaftslehre*, Krämer selbst verweist hierauf. In seiner „Rezension zu Stolbergs Auserlesenen Gesprächen Platons“ (KA VIII, S. 38-40) gibt Schlegel einige wenige Hinweise darauf, wie seiner Meinung nach ein angemessener Umgang mit antiken Texten erfolgen sollte. So kritisiert er die

„höchst eifertige und nicht selten fehlerhafte Übersetzung mit einigen schnell zusammengerafften hie und da ganz unkritischen und unhistorischen Erläuterungen, einzelnen Anspielungen und Beziehungen“ (KA VIII, S. 38).

Eine Philosophiehistorie solle über die rein philologische Arbeit hinausgehen. Für Platon heißt das, man müsse „nicht einzelne Worte, sondern den Geist seiner Lehren zu *erklären* versuchen“ (KA VIII, S. 39). Im Umgang mit Texten, ob philosophischer oder literarischer Art, gehe es immer um hermeneutische Auslegung. Für Schlegel gibt es kein endgültiges, objektives Wissen und kein allumfassendes Verstehen.

„Alle classischen Schriften werden nie ganz verstanden, müssen daher ewig wieder kritisirt und interpretirt werden“ (KA XVI, S. 141, Nr. 671).

Und hierfür muß der Interpret ständig neu in den Prozeß der Auslegung und Aneignung eintreten. Gerade Schlegel hat einen großen Beitrag zur Entwicklung des modernen philosophisch-hermeneutischen Methodenverständnisses geleistet. Naivität in dieser Hinsicht sollte ihm gerade nicht vorgeworfen werden.

Krämers hermeneutikkritisches Anliegen scheint mir jedoch gerechtfertigt, wenn es nicht bezogen wird auf Schlegel, sondern auf alle diejenigen Platoninterpreten, die in unreflektiertem Selbstverständnis mit dem romantisch-hermeneutischen Paradigma (und damit seinen subjektphilosophischen Grundlagen) operieren, ohne ihre ei-

gene Position kritisch abzuklären, die sich im hermeneutischen Paradigma ohne Besinnung auf dessen Wurzeln und philosophischen Ursprünge eingerichtet haben, die sich so der Prämissen und Grenzen ihres eigenen Ansatzes nicht vergewissern.

Für unhaltbar erachte ich drittens Krämers Vorwurf gegen Schlegel, seine Platondeutung sei „in ihrer Substanz keine historische Leistung gewesen, sondern der anachronistische und problematische Versuch, Platon als Kronzeugen für das Anliegen der eigenen Epoche zu gewinnen“ (ebd., S. 609). Krämer hält Schlegels Platondeutung deshalb für anachronistisch, weil sie verschiedene Epochen, die diametral entgegengesetzt seien, miteinander inhaltlich verbinde. Schlegel verstehe also Platon nicht aus dessen Zeit, sondern stülpe ihm ein modernistisches Interpretationsraster über. Demgegenüber besteht Krämers Intention darin, die Modernismen Schlegels „von einer historisch verantwortungsbewußten Platonforschung fernzuhalten“ (ebd., S. 215). Wer heute noch am romantisch-hermeneutischen Platonbild festhalte, bewege sich nicht mehr im Rahmen solider Forschung. Damit favorisiert er ein Modell von Philosophiegeschichte, in dem es um eine originäre Rekonstruktion von Theorien gehe. Demgegenüber läßt sich jedoch mit Schlegel ein Verständnis von Philosophiegeschichte zur Geltung zu bringen, in dem das Anliegen dominiert, historische Philosophien für die eigene Gegenwart fruchtbar zu machen und auf deren Problemstellungen zu beziehen. Schlegel spricht dies selbst aus:

„So lange wir noch an Bildung wachsen, besteht ja ein Teil, und gewiß nicht der unwesentlichste, unsers Fortschreitens eben darin, daß wir immer wieder zu den alten Gegenständen, die es wert sind, zurückkehren, und alles Neue, was wir mehr sind oder mehr wissen, auf sie anwenden, die vorigen Gesichtspunkte und Resultate berichtigen, und uns neue Aussichten eröffnen“ (KA II, S. 100 f.).

Demnach bemißt sich Philosophiegeschichte danach, ob Theorien und Philosopheme der Vergangenheit dadurch als für die Gegenwart interessant erachtet werden, daß sie Fragen und Lösungsansätze wiederfindet. Damit ist Schlegels Platondeutung gerade nicht Anlaß zur Kritik, sondern als Leistung zu würdigen, denn er hat auf der Grundlage der höchstentwickelten Philosophie seiner Zeit – und dies war der transzendente Idealismus Kants und Fichtes – ein aus dem Mittelalter überkommenes metaphysisches Platonbild destruiert. Schlegel vorzuwerfen, seine Platoninterpretation sei keine historische Leistung gewesen, tritt selbst aus der Geschichte heraus. Es ist evident, daß eine zwei Jahrhunderte zurückliegende Forschung, die mit weni-

ger differenzierten Instrumentarien arbeitete, als dies heute möglich ist, zu Resultaten gelangt, die heute als wenig fundiert oder gar als unhaltbar erscheinen. Dies muß der Platoninterpretation Schlegels nicht vorgehalten werden. Die Vorwürfe Krämers gegen Schlegel hinsichtlich seiner Ahistorizität fallen auf Krämer selbst zurück, wenn er Schlegels Interpretationsansatz mit heutigen Maßstäben messen wollte.

Zum vierten scheint der Wunsch Krämers, das nachromantische Paradigma möge sich durchsetzen, seine Darstellung auch sachlich zu präformieren. Er argumentiert so, als habe das postromantische Paradigma seine Überlegenheit schon bewiesen und die aufgewiesenen Unzulänglichkeiten des hermeneutischen Paradigmas überwunden. Dennoch muß auch Krämer konzedieren, daß das romantisch-hermeneutische Platonverständnis nach wie vor ein wirkungsvolles und vielfach akzeptiertes Forschungs- und Interpretationsmodell darstellt. Damit ist die heutige Situation der Platondeutung wohl nicht so eindeutig entschieden, wie Krämer dies vorführen möchte, will man sie überhaupt durch das Raster von Paradigmen beurteilen, das heißt verschiedene Ansätze aufweisen, die ganz unabhängig voneinander jeweils eigenständige Methodik und Erklärungskompetenz besitzen. Schlegels Platonbild ist deshalb so wirkungsvoll gewesen, weil es auf philosophischen Grundlagen beruht, die zum großen Teil das Denken der letzten beiden Jahrhunderte geprägt haben. Schlegels Platonverständnis wäre erst dann für uns obsolet, wenn aufgezeigt werden könnte, daß die in den kulturellen Bedingungen des modernen Weltverständnisses verankerten Interpretamente heute ihre Erklärungskompetenz verloren hätten. Hierzu soll Krämer selbst zitiert werden:

„Die von F. Schlegel geprägten Kategorien haben das philosophische Erscheinungsbild Platons und seinen denkerischen Typus zumindest in der kontinentalen Forschung bis in die Gegenwart überwiegend bestimmt und gelten dafür weiterhin als richtungsweisend. Ihr anhaltender Erfolg beruht darauf, daß sich in ihnen das Selbst- und Weltverständnis in seiner unaufhebbaren Geschichtlichkeit, Endlichkeit und Vorläufigkeit an den Texten eines Klassikers der Philosophie gleichsam wieder-erkennt und gespiegelt findet“ (Krämer, S. 616).

Literatur

- Assling, Detlev/Hobach, Martin, „Friedrich Schlegels Habilitation an der Universität Jena. Ein Geistergespräch in drei Akten von Detlev Assling und Martin Hobach, aufgezeichnet von Ernst Behler“, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, Heft 2, Paderborn 1992
- Behler, Ernst, *Friedrich Schlegel*, Hamburg ⁶1996

- Behler, Ernst, „Friedrich Schlegels Vorlesungen über Transzendentalphilosophie Jena 1800 – 1801“, in: Walter Jaeschke (Hg.), *Der Streit um die Gestalt einer Ersten Philosophie*, Hamburg 1999
- Bubner, Rüdiger, „Zur dialektischen Bedeutung der romantischen Ironie“, in: Ernst Behler/Jochen Hörisch (Hg.), *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1987
- Bubner, Rüdiger, „Die Auflösung philosophischer Systematik in ironische Geselligkeit“, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*, Frankfurt am Main 2000
- Dannenberg, Matthias, *Schönheit des Lebens. Eine Studie zum „Werden“ der Kritikkonzeption Friedrich Schlegels*, Würzburg 1993
- Dilthey, Wilhelm, *Leben Schleiermachers* (I. Band), hg. von Hermann Mu-
lert, Berlin/Leipzig 1922
- Körner, Josef, *Friedrich Schlegel. Neue Philosophische Schriften*, Frankfurt
am Main 1935
- Krämer, Hans, „Fichte, Schlegel und der Infinitismus in der Platondeutung“,
in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesge-
schichte*, Heft 62, Stuttgart 1988
- Michel, Willy, *Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik*, Göttin-
gen 1982
- Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe*, hg. von Hans-Joachim Mähl und
Richard Samuel, Darmstadt 1999 (nach der Ausgabe bei Hanser, Mün-
chen/Wien 1978)
- Platon, *Sämtliche Dialoge*, hg. von Otto Apelt, Hamburg 1988
- Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (KA), hg. von
Ernst Behler u. a., Paderborn/München/Wien/Zürich 1956 ff.

Hans-Georg von Arburg (Genf)

Gotthilf Heinrich Schuberts *Die Kirche und die Götter* (1804) – ein frühromantischer Roman in literatur- und medizinhistorischer Sicht

Mit seinen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) und der *Symbolik des Traumes* (1814) hat der romantische Naturphilosoph Gotthilf Heinrich Schubert (1780-1860) auf Autoren wie Hoffmann, Arnim oder Kleist nachhaltig gewirkt. Schubert als Ideenlieferant der literarischen Romantik ist mittlerweile ein hinlänglich dokumentierter Gegenstand der Germanistik. Daß Schubert selber zeitlebens als Autor mit literarischen Ambitionen auftrat, ist dagegen weithin unbekannt. So ist auch sein Jugendwerk, der frühromantische Ärzteroman *Die Kirche und die Götter* (1804), von der germanistischen Forschung so gut wie unbeachtet geblieben oder dort, wo ihm einige Beachtung geschenkt wurde, als epigonal abgetan worden. In Absetzung von einer solchen wertästhetischen Fragestellung soll er hier als ein Beispiel für die von Odo Marquard für das frühe 19. Jahrhundert festgestellte gleichzeitige ‚Konjunktur‘ von Ästhetik und Therapeutik neu gelesen werden.¹ Dabei geht es weniger um eine Interpretation des Textes als vielmehr um seine möglichst genaue literatur- und medizingeschichtliche Lokalisierung.

Von Schuberts *Die Kirche und die Götter* existieren in öffentlichen Bibliotheken nur noch ganz wenige Exemplare. Nachdrucke oder Neuausgaben gibt es bis heute keine. Um die folgenden Ausführun-

¹ Odo Marquard: Über einige Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapeutik in der Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts. In: ders.: Probleme mit der Geschichtsphilosophie. Aufsätze. Frankfurt a. M. 1973, S. 85-106 und 185-208. Auf einen Vergleich mit weiteren literarischen Zeugnissen dieser ‚Konjunktur‘ wird hier verzichtet. Hinweise auf Vergleichstexte findet man u. a. bei Peter Schmidt: Gesundheit und Krankheit in romantischer Medizin und Erzählkunst. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1966, S. 197-228, Dietrich von Engelhardt: Medizin und Literatur in der Neuzeit. Perspektiven und Aspekte. In: DVJS 52, 1978, S. 351-379, Thomas Anz: Gains from Illness. Transformations of Medical Knowledge in German Literature since the 18th Century. In: Disease and Medicine in Modern German Cultures, hg. v. Rudolf Käser und Vera Pohland. Ithaca 1990, S. 132-142 und Jürgen Barkhoff: Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik. Stuttgart, Weimar 1995.

gen nachvollziehbar zu machen, sei deshalb eine knappe Inhaltsangabe vorangestellt.

Schuberts Roman handelt von den Geschicken eines jungen Arztes aus dem 16. Jahrhundert. Romanus, Schüler des berühmten niederländischen Arztes und Naturphilosophen Johannes Baptista van Helmont d. Ä. (1579-1644), trägt sich mit Plänen zu einer großen Reise ins unbekannte Innere Afrikas. Von dieser Wiege menschlicher Kultur erhofft sich der junge Arzt ein Wissen, welches ihm erlauben soll, die entartete Menschheit von ihren Gebrechen zu heilen. Seiner Sehnsucht nach der heilsversprechenden Ferne arbeitet indessen Romanus' Liebe zu van Helmonts Tochter Mathilde entgegen. Hin- und hergerissen zwischen Fern- und Heimweh bricht der Protagonist von seiner Heimatstadt Haarlem nach Italien auf, wo er sich zum großen Abenteuer einschiffen will. Dazu kommt es allerdings nicht. Denn in Rom begegnet Romanus unvermutet einem längst vermißten Jugendfreund, was ihn in einen Strudel unvorhersehbarer Ereignisse hineinzieht. Romanus verstrickt sich in das verworrene Netz von Beziehungen, das sich arabesk zwischen den zahlreichen Nebenfiguren entspinnt. Des Verlierens, Suchens und Wiederfindens, der Verwechslungen und falschen Schlüsse, der Ähnlichkeiten und Quiproquos zwischen den jungen Akteuren ist kein Ende. Allesamt werden sie durch mannigfache ‚Zufälle‘ – ein Wort, das um 1800 nicht nur das Unvorhersehbare, sondern speziell auch den Krankheitsfall und das Krankheitssymptom bedeutete² – an Geist und Leib krank. Diese ‚Zufälle‘ bieten Gelegenheit für ausführliche theoretische Erörterungen von Therapiemöglichkeiten und deren praktischer Erprobung durch verschiedene Kuren, die zur Bildung des jungen Arztes beitragen. Fortwährend daran gehindert, seine Fahrt ins Heil anzutreten, gelangt Romanus schließlich ein zweites Mal nach Rom. Dort kommt es zur Wiedervereinigung mit seinem Mentor van Helmont und seiner Geliebten Mathilde, in der sich die doppelte Sehnsucht des Protagonisten unverhofft erfüllt.

Novalismus

Allein schon diese knappe Inhaltsskizze enthält einige Hinweise auf Schuberts großes Vorbild, Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*. Diese

² Vgl. Grimm, DWB, XXXII, S. 343: „in der medizin wurde [Zufall] allgemein bis ans ende des 18. jhs. als entsprechung von symptoma u. accidens gebraucht [...]. zunächst bezeichnete es eine von auszen an den normalzustand hinzutretende störung, dann die wahrnehmbare krankhafte erscheinung im gegensatz zum wesen der krankheit. die beiden bedeutungen gehen nicht bloß neben, sondern auch durch einander [...]“

Hinweise gilt es im folgenden zu verdeutlichen. Schuberts *Die Kirche und die Götter* kann zu einer Gruppe von Werken aus dem frühen 19. Jahrhundert gezählt werden, die Leif Ludwig Albertsen unter dem Begriff ‚Novalismus‘ zusammengefaßt hat.³ Darunter versteht Albertsen „jene Novalisschule [...], die sich nach Hardenbergs Tod bildete, um seine literarische Bibel nach den Visionen des Meisters zu vollenden“ (272). In Albertsens Augen handelt es sich dabei um eine „parasitäre Poesie, die sich nur als ein Kommentar zu einer bereits vorhandenen verstehen“ lasse und die ihr Vorbild Novalis „zum Effekt veräußerliche“ (274 f.). Aus den „Symbolen“, die bei Novalis „notwendiger Ausdruck persönlichster Poesie sind“, würden „Mödebegriffe“ im Dienste anämischer Kopfgeburten (285).

All dies trifft auf Schuberts frühen Roman zu. Schubert kannte den *Ofterdingen* nachweislich⁴, die Motivparallelen sind mehr als nur angedeutet und auch am Rückstand hinter den literarischen Qualitäten des Vorbildes besteht kein Zweifel. Dennoch: So zutreffend Albertsens Analyse in der Sache auch für *Die Kirche und die Götter* sein mag, im Urteil ist sie anfechtbar. Novalis zum Heiland und seine literarischen ‚Nachfolger‘ zu dahinsiechenden Schwachmatikern zu erklären (272), steht nicht nur in krassem Gegensatz zum romantischen Selbstverständnis eines kollektiven Arbeitens an der ‚Poetisierung der Welt‘. Mit einer solchen (Ab-)Qualifizierung ist auch überhaupt nichts gewonnen, weder für das Verständnis dieser Werke noch der Bewegung, die sie wesentlich mit ausmachen. Verwendet man das Novalismus-Konzept allerdings wirklich – wie Albertsen das übrigens selbst vorschlägt (285) – als Arbeitsbegriff, das heißt in heuristischer Absicht und ohne abwertenden Affekt, dann kann er sehr wohl zu interessanten Perspektiven führen. An ihm lassen sich so-

³ Leif Ludwig Albertsen: Novalismus. In: GRM, N. F. 17, 1967, S. 272-285. Der Begriff ‚Novalismus‘ wurde von Baggese im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts geprägt.

⁴ Zu Schuberts *Ofterdingen*-Lektüre vgl. dessen Autobiographie *Der Erwerb aus einem vergangenem und die Erwartungen von einem zukünftigen Leben. Eine Selbstbiographie*, 3 Bde., Erlangen 1854-1856, II, S. 8-10. Es ist wahrscheinlich, daß Schubert den *Ofterdingen* nicht in der Erstausgabe (erschieden im Juni 1802), sondern in der weiter verbreiteten Fassung der von Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck im Spätherbst 1802 herausgegebenen *Schriften* gelesen hat. In diesem Fall hätte er auch den Fragment gebliebenen zweiten Teil (‚Erfüllung‘) sowie Tiecks im zweiten Band publizierten Fortsetzungsbericht gekannt. Neben Novalis’ *Ofterdingen* kommen auch Dorothea Schlegels *Florentin* und Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* als ‚Vorbilder‘ in Frage. Vgl. dazu die Hinweise bei Franz Merkel: *Der Naturphilosoph Gotthilf Heinrich Schubert und die deutsche Romantik*. München 1913, S. 66 ff.

wohl die bildungssoziologischen Voraussetzungen als auch das dem referierten Inhalt zugrundeliegende poetologische Programm des Schubertschen Romans prägnant umreißen.

Mit Novalis und einigen anderen romantischen Autoren verbindet den in einem Pfarrhaus im sächsischen Erzgebirge aufgewachsenen Schubert seine pietistische Herkunft.⁵ Ganz ähnlich wie viele Romantiker hat sich auch Schubert nach einer ‚transzendentalphilosophischen‘ Phase um 1800 einige Jahre später wieder programmatisch der Religion zugewandt – allerdings nicht dem katholischen Kultus, sondern der ihm vertrauten protestantisch-pietistischen Frömmigkeit. Schubert erhielt seine ersten und für das Frühwerk entscheidenden literarischen und wissenschaftlichen Anregungen auf dem Weimarer Gymnasium (1796-1799). Hier begegnete er im Hause Herders, der dem Gymnasium in jenen Jahren als Ephorus vorstand, unter anderem Jean Paul und seinem späteren Freund Johann Wilhelm Ritter.⁶ Aus Herders Bibliothek versorgte sich Schubert mit philosophischer und belletristischer Lektüre, darunter Plato, Spinoza, Lessing, Hamann, Wieland, Goethe und Schiller, aber auch deutsch- und fremdsprachige (vor allem spanische) Renaissance- und Barockautoren.⁷ Zusammen mit den in den vorangegangenen Greizer Gymnasialjahren gelesenen Gleim, Hagedorn, Hölty und (Ewald von) Kleist und der seit früher Jugend intensiv konsumierten Modeliteratur⁸ ergibt das, was Schuberts literarische Bildung betrifft, ein für frühromantische Autoren typisches Bild.

1799 begann Schubert in Leipzig Theologie zu studieren. Zwei Jahre später, im Frühjahr 1801, immatrikulierte er sich zusammen mit seinem Freund Friedrich Gottlob Wetzel als Medizinstudent in

⁵ Vgl. Selbstbiographie (Anm. 4), I, S. 33 ff. Zur Bildungssoziologie der Frühromantik vgl. allgemein Joachim Rieder: *Offenbarung und Einbildungskraft. Studien zum Bildungsgang der Jenaer Frühromantiker*. Pfaffenweiler 1990.

⁶ Zu Jean Paul vgl. Selbstbiographie (Anm. 4), I, S. 290 f. und Schuberts Brief an seine Schwester aus dem Jahre 1798 [undat.] in: G. Nathanael Bonwetsch (Hrsg.), *Gotthilf Heinrich Schubert in seinen Briefen. Ein Lebensbild*. Stuttgart 1918, S. 7 f. Zu Ritter vgl. Selbstbiographie (Anm. 4), I, S. 365 und II, S. 386 ff. sowie den Briefwechsel in Friedrich Klemm und Armin Hermann (Hrsg.), *Briefe eines romantischen Physikers. Johann Wilhelm Ritter an Gotthilf Heinrich Schubert und an Karl von Hardenberg*. München 1966, S. 15 ff., 55 ff. und 59 ff. Ein Brief vom 21. Juni 1801 an den Freund Emil Herder berichtet von der ersten Begegnung mit Ritter anlässlich von dessen „Versuchen mit der Volta'schen Batterie“ in Herders Haus (Bonwetsch S. 51).

⁷ Vgl. Selbstbiographie (Anm. 4), I, S. 265 ff., 283 ff. und 291 ff.

⁸ Vgl. Selbstbiographie (Anm. 4), I, S. 230 f. und den Brief aus dem Jahre 1804 [undat.] an den Freund Meissner, Bonwetsch (Anm. 6), S. 332 f.

Jena.⁹ Hier, wo sich kurze Zeit zuvor die Gruppe der Jenenser Frühromantiker gebildet hatte, machte er sich auch mit der Literatur dieser ‚Avantgarde‘ vertraut: er las Tieck, Novalis, die Brüder Schlegel, Schelling und Hegel.¹⁰ Für Schuberts wissenschaftliches Werk ebenso maßgeblich wie für seinen frühen Roman wurde das Studium bei Schelling und Ritter in Jena. Schellings um 1800 stark ästhetisch geprägte Naturphilosophie machte den jungen Studenten mit idealistischen Denkmustern vertraut.¹¹ Durch Schelling lernte Schubert aber auch die Naturphilosophen des 16. und 17. Jahrhunderts kennen, namentlich Jacob Böhme, Paracelsus und den Paracelsus-Schüler van Helmont d. Ä., den er dann, wie gesehen, in seinem Roman als literarische Figur wieder auftreten läßt. Ritter vermittelte seinem Schüler vor allem das Interesse für die damaligen ‚Boom-Wissenschaften‘ Elektrizitätslehre, Magnetismus und Galvanismus (‚thierischer Magnetismus‘).¹² Am stärksten schlugen den jungen Medizinstudenten indessen die Theorien des schottischen Arztes John Brown (1735-1788) in ihren Bann. Diese wurden in den späten 1790er Jahren durch die kritische Darstellung von Girtanner und die Übersetzungen von Weikard und Pfaff in Deutschland bekannt und lösten eine heftige Kontroverse in der Fachwelt aus.¹³ Das kurzfristige Vorhaben, sein Medizinstudium bei Andreas Röschlaub in Bamberg, der Hochburg des Brownianismus in Deutschland, abzuschließen, gab Schubert allerdings wieder auf. Im Frühjahr 1803 promovierte er in Jena über die Therapie von Taubstummten mittels Galvanismus.¹⁴ Wenige Monate später übersiedelte Schubert nach

⁹ Vgl. Selbstbiographie (Anm. 4), I, S. 333 ff. Zu Schuberts Freundschaft mit Wetzlar vgl. Franz Schultz: Der Verfasser der *Nachtwachen* von Bonaventura. Untersuchungen zur deutschen Romantik. Berlin 1909, S. 175-236.

¹⁰ Undat. Brief [vermutlich Ende 1802] an Meißner, Bonwetsch (Anm. 6), S. 330.

¹¹ Vgl. neben den verstreuten Angaben in der *Selbstbiographie* Gustav Osthus: G. H. Schuberts philosophische Anfänge, unter besonderer Berücksichtigung von Schellings Einfluss. Borna-Leipzig 1929 und Xavier Tilliette: Schubert und Schelling. Schuberts Symbolik des Traumes. In: Gotthilf Heinrich Schubert. Gedenkschrift zum 200. Geburtstag des romantischen Naturforschers, hg. v. Alice Roessler. Erlangen 1980, S. 51-72.

¹² Zum wissenschaftshistorischen Kontext vgl. Rudolf Stichweh: Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen. Physik in Deutschland 1740-1890. Frankfurt a. M. 1984, S. 116 ff. und 252 ff.

¹³ Christoph Gritanner: Ausführliche Darstellung des Brown'schen Systems der praktischen Heilkunde, nebst einer vollständigen Litteratur und Kritik desselben. 2 Bde. Göttingen 1797-1798. Melchior Adam Weikard: John Brown's Grundsätze der Arzneylehre. Frankfurt a. M. 1795 (1798). Christoph Heinrich Pfaff: John Brown's System der Heilkunde. Wien, Kopenhagen 1796 (1798, 1804).

¹⁴ Eine deutsche Übersetzung der lateinischen Dissertation erschien u. d. T. *Dissertation von der Anwendung des Galvanismus bey Taubgebornen* 1805 in Dresden bei

Altenburg bei Leipzig, wo er zwei Jahre lang als junger Arzt praktizierte, bevor es ihn 1805 an die Freiburger Bergakademie zu jenem Abraham Gotthelf Werner zog, der auch für Novalis von größter Wichtigkeit gewesen war.¹⁵

Der Roman *Die Kirche und die Götter* entstand innerhalb weniger Wochen in der bewegten Altenburger Zeit. Nach einigen Schwierigkeiten gelang es Schubert, das Manuskript durch Ritters Vermittlung beim Verlag F. Dienemann in Penig unterzubringen. Das Buch kam ohne Verfasserangabe als dritte und vierte Lieferung des Jahrgangs 1804 des *Journals von neuen deutschen Original Romanen* heraus¹⁶, welches zwischen 1802 und 1805 auch anderen ‚Novalisten‘ wie Johann Gottlieb Winzer (Ps. Adolph Werden) und Franz Horn als Publikations Forum diente.¹⁷

An Novalis' *Ofterdingen* erinnert, abgesehen von einzelnen motivischen Anleihen, die gesamte Erzählanlage von *Die Kirche und die Götter*. Der Held steht in einer double-bind-Situation zwischen der Geliebten – einer Namensvetterin von Heinrichs Mathilde – und seiner Sehnsucht in die Ferne, die zu nichts Geringerem als zur Rettung der Menschheit zu führen verspricht. Ähnlich wie Novalis, der seinen Roman mit dem Traum des jungen Helden beginnen läßt, worin die für das Ende des Werkes geplante Vereinigung mit der Geliebten präfiguriert ist¹⁸, fügt auch Schubert zwei Szenen zu einer chiffrenhaf-

Arnold, jenem Verlag, der drei Jahre später Schuberts *Ansichten* herausbrachte. 1806 erschien bei Weigel in Leipzig eine zweite Auflage.

¹⁵ Selbstbiographie (Anm. 4), II, 112 ff. und S. 126-147.

¹⁶ Gotthilf Heinrich Schubert: *Die Kirche und die Götter*. Ein Roman. 2 Bde. Penig 1804. Nachweise mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl im fortlaufenden Text. Am 25. Oktober 1804 schrieb Brentano an seinen Freund Arnim: „Apropos in dem Dienemannschen Romanenjournal ist ein Roman von Ritter [!], *Die Kirche und Götter*“ (Clemens von Brentano: *Sämtliche Werke und Briefe*. Frankfurter Brentano-Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hg. v. Jürgen Behrens et al. Stuttgart, Berlin, Köln 1975 ff., XXXI, S. 345). Diese Briefstelle ist eine der spärlichen Reaktionen auf die Veröffentlichung. Die Suche nach Besprechungen in den einschlägigen Rezensionenorganen der Zeit blieb erfolglos. Ein bemerkenswertes kritisches Briefdokument (von Ritter?) liefert Schubert immerhin selber in seiner Autobiographie (Anm. 4), II, S. 75. Es ist freilich angesichts der durchgängigen Selbstzensur seines Jugendwerkes durch den alten Schubert *cum grano salis* zu lesen.

¹⁷ Neben Winzers *Iduna* und Horns *Victors Wallfahrten* erschienen in Dienemanns *Journal* auch die *Nachtwachen von Bonaventura*. Vgl. dazu Schultz (Anm. 9), bes. S. 53 ff. und 73 ff.

¹⁸ Vgl. die Paralipomena zum Fragment gebliebenen zweiten Teil des *Ofterdingen* sowie den Bericht über die geplante Fortsetzung des Werks durch den Mitherausgeber der ersten Novalis-Ausgabe Tieck in: Novalis: *Schriften*. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. v. Paul Kluckhohn, Richard Samuel et al. Historisch-kritische

ten Klammer, in der sich die Romanhandlung entwickelt und auf welche bezogen noch die verworrensten ‚Zufälle‘ ihren eigentlichen Sinn erhalten. Der Anfang und der Schluß von Schuberts Text sind als eine Art Reflexionsszenarien oder Denkbilder angelegt, die dem Werk auch zu seinem Titel verholfen haben. Der Roman beginnt und endet in Rom, jener Stadt, in der antike und christliche Kultur miteinander verschmelzen. Beide Male versucht der Held, „alte Gestalten in Stein gehauen“ (I, 6) zu entschlüsseln, indem er sie auf sein eigenes Schicksal bezieht. Dieser Versuch scheint in der Eingangsszene auch zu gelingen, wo es um die Deciffrierung eines Reliefs auf dem Tympanon eines „Gemäuers“ aus der „alten christlichen Zeit“ geht:

Ueber dem Hauptthore der Kirche sah man seltsam verschlungne Gestalten, deren Bedeutung leicht zu erkennen war. Eine hohe Pyramide ist es, deren untrer Grund mit Corallenbäumen, Seethieren und hohen Wogen, des Meeres tiefsten Abgrund bedeutet. Die Mitte der Pyramide, gebenet und mit Thier- und Pflanzengestalten bedeutet das feste Land, und ihre hohe Spitze mit Wolken umgeben bedeutet Luft und Himmel. An der Spitze der Pyramide, in ihrer Mitte und in dem Grund – an den Aesten der Corallenbäume – hat der alte Baumeister Engelsköpfe angebracht. O schöne Dichtung, frommer Sinn dieser Bildungen, rief der fremde Jüngling aus – ja überall in Luft und auf der Erde, und im tiefsten Abgrund wohnt der Geist Gottes, und in den Gebilden der Tiefe, des Landes, und der höchsten Höhen, lebt der ewige Hauch. Rührende Einfalt der alten christlichen Zeit, wie bewegt mich [...] deine Dichtung [...]. Ja, das alte Gebild deutet meinen innren Willen, meine eigenthümlichste Meynung an. So ist in Luft und Meer und Land das allmächtige Leben, und ich will die alte ewig unveränderliche Pyramide, in ihrer ganzen Höhe und Tiefe schauen. Fern geht mein Weg, und wer weiß wenn ich ihn ende? (I, 6-8)

Die heidnischen Götterbilder am Schluß des Romans, die vom Helden in ganz entsprechender Weise einer Allegorese unterzogen werden, dementieren freilich die Evidenz dieser Lektüre. Statt den zaudernden Romanus in seinen „kühnen Träumen“ zu bestärken, die ihn zur entsagungsvollen Fahrt in die Ferne bestimmen, betreiben sie sein Heimweh. Die vermeintlichen „Wegweiser an dem Eingang in den heiligen Tempel der Vorwelt“ reden auf einmal „ganz verwandelt“

liebreich ernst von dem Genuß des Lebens, der Jugend, von den göttlichen Freuden der Liebe [...]. Nicht deutet ihr hoher Blick auf das Mär-

Ausgabe. Stuttgart ³1960 ff., I, S. 335-358 und 359-369. Der Schluß von *Die Kirche und die Götter* nimmt sich freilich gegenüber dem von Tieck referierten des *Opferdingen* (367 ff.) geradezu bodenständig aus.

tyrerthum hin, das er sich erst erwählte, von den ruhigen Freuden der Heymat, und der himmlischen Ehe verkünden sie hohe Dinge. (II, 244 f.)

Vor den „unsterblichen alten Statuen der Vorwelt“ offenbart sich der chiffrenhafte Charakter der vermeintlich eindeutigen ‚Figuren‘ des Romananfangs. Es sind Zeichen mit Nullwert¹⁹, die sich als Gegenstand für subjektive Projektionen anbieten. Die unvereinbare Sprache, die die „hohen Bilder“ am Anfang und am Schluß sprechen, stellen indessen nicht so sehr die Willkür des Lektüreprozesses heraus. Vielmehr fungieren diese Bilder als Merk-Male, die den Helden auf den Selbstbewußtseinsprozeß, den er während seiner exzentrischen Reise um Rom durchgemacht hat, hinweisen:

Welche Verkehrtheit! ruft der Jüngling, läßt mich heut alles in andern Farben sehen? Bin ich nicht mehr derselbe, der ich an jenem Abend war, da ich [...] vor dem alten Kirchlein stand? wo mich groß und ernst das heilige Gemäuer zu meinem schönen Ziel hinwies? (II, 245)

Die Verwirrung und mit ihr die dilemmatische Grundsituation des Helden lösen sich dann im unmittelbaren Anschluß an dessen Zusichkommen auf. Vor einer eschatologischen Szenerie²⁰ sinkt dem jungen Arzt in jenem Moment, da er sich endgültig zur „Wallfahrt“ nach der fernen Wahrheit überredet hat, seine Geliebte in die Arme (II, 246-249). In diesem Ineinanderfallen von fernem Sehnsuchtsziel, geliebtem Gegenüber und Selbstbewußtsein erinnert Schuberts Auflösung an das Märchen von Hyacinth und Rosenblüthchen aus den *Lehrlingen zu Saïs*. Wie der Wissensdurst Hyacinth zum Nächsten statt zum Fernsten führt, statt zur „Mutter der Dinge“, der „verschleyerten Jungfrau“ zu Saïs, zur Geliebten und schließlich zum eigenen Ich²¹, so treibt die Sehnsucht auch Romanus schließlich nicht ins ersehnte reale, sondern in sein ‚inneres Afrika‘. Schuberts *Die Kirche und die Götter* folgt damit dem aus Hardenbergs poetischen

¹⁹ Das Wort ‚Chiffre‘ = Geheimcode gelangte im 17. Jahrhundert als Lehnwort aus dem Französischen ins Deutsche. Über das altfranzösische ‚cifre‘ = Null, Nullwert und mittellateinische Varianten geht es zurück auf das gleichbedeutende arab. ‚sifr‘ (nach Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin, New York 221989, S. 121).

²⁰ „Herbstlich erhebt sich der Sturm, und Blätter, und Trümmer des Frühlings fährt er mit sich, die hohen Bäume beugen ihre Gipfel, und wie im schnellen Gange bewegen sich die letzten Herbstblumen. Gegen den unbändigen Luftstrom seegeln einige königliche Adler, und suchen die stille Höhe. Als ob er eine große Stunde der Wiedergeburt verkündete, so regt sich der Sturm lebendig, und begeistert scheint die Welt mit Flammenzungen zu reden“ (II, 232 f.).

²¹ Novalis, Schriften (Anm. 18), I, S. 95 und das Paralipomenon II, S. 548, Nr. 25.

Werken und Werkprojekten her vertrauten Strukturprinzip der Polarität, einer Lieblingsvorstellung aus der zeitgenössischen Naturwissenschaft und Medizin.²² Rom erweist sich, in Begriffen von Schellings Identitätsphilosophie gesprochen, als ‚Indifferenzpunkt‘, in der die polare Dynamik von Romanus' Bildungsgang aufgehoben werden soll.²³ „Siehe vor uns die hohe Roma mit ihren Thürmen, Tempeln und Obeliskten“, belehrt ein mit van Helmont im Bunde stehender alter Mönch den Protagonisten, „an diesen ungeheuren Trümmern, an diesem Gestein, das ewig fest allen Zeiten zu trotzen scheint, lerne was sichere Heymath sey“ (II, 242 f.).

Als weiteres auffälliges Prinzip, das die Erzählung rhythmisiert, übernimmt Schubert von Novalis das Verfahren, die Identitäten verschiedener Romanfiguren miteinander zu verschleifen. Die „Darstellung [s]eines Gegenstandes in Reihen – (Variationsreihen – Abänderungen etc.)“, die Novalis vorbildlich in der „Personendarstellung“ in Goethes *Wilhelm Meister* realisiert sah²⁴, ist auch ihm ein Anliegen – wenn er auch um einiges konventioneller als sein Vorbild mit den aus dem erzähltechnischen Repertoire der zeitgenössischen Schauerliteratur geläufigen Mitteln der Ähnlichkeiten und Verwechslungen operiert. So darf man, wenn sich die Führergestalten Ambrosius, van Helmont und der alte Mönch in *Die Kirche und die Götter* bis zur Unterscheidbarkeit annähern, ohne weiteres an die ineinander übergehenden Identitäten des Bergmanns, des Einsiedlers Sylvester, Klingsohrs und Friedrich Barbarossas in der geplanten Fortsetzung des *Ofterdingen* denken. Dieser auf Steigerung und Potenzierung des

²² Zum Polaritätsprinzip bei Novalis und seinen Entsprechungen in der zeitgenössischen Medizin vgl. Hans Sohni: Die Medizin der Frühromantik. Novalis' Bedeutung für den Versuch einer Umwertung der ‚Romantischen Medizin‘. Freiburg i. Br. 1973, S. 32-87. Für Schubert zentral waren im übrigen die Polaritäts-Phantasien seines Freundes Ritter. Vgl. dazu Walter D. Wetzels: Johann Wilhelm Ritter. Physik im Wirkungsfeld der Romantik. Berlin, New York 1973, bes. S. 101.

²³ Vgl. z. B. Schellings *Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (1799), in: *Sämtliche Werke*, hg. v. K. F. A. Schelling. 14 Bde. Stuttgart, Augsburg 1856-1861, I, 3, S. 307 ff. Schelling entwirft das „Streben“ der Natur „nach Indifferenz“ als unaufhebbare Wechselabhängigkeit von „Gegensatz“ und „Indifferenz“ und bezeichnet es als „eine ins Unendliche fortgehende Bildung“ (311). Demgegenüber postuliert Novalis eine schließliche Stillstellung der Polarität, *Schriften* (Anm. 18), III, S. 342, Nr. 479: „Polarit[ae]t ist eine Unvollkommenheit – es soll keine Polarit[ae]t einst seyn. [...] Wenigstens wird sie einst nur Mittel, nur transitorisch seyn dürfen.“

²⁴ Novalis, *Schriften* (Anm. 18), II, S. 647, Nr. 472. Vgl. dazu auch Gerhard Schulz: Die Poetik des Romans bei Novalis. In: *Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*, hg. v. Reinhold Grimm. Frankfurt a. M. 1968, S. 81-110, hier 87 ff.

dargestellten Gegenstandes angelegte ‚Figuralismus‘²⁵ zwischen den einzelnen Romanfiguren wird von Schubert, wiederum ähnlich wie bei Hardenberg, auch auf das Verhältnis zwischen Rahmenhandlung und Binnentexten übertragen. Solche exemplarischen Binnentexte – vom morgenländischen Märchen (I, 134-146) über die alttestamentliche Ursprungsmythe (II, 235-241) bis zum kosmologischen Weltentwurf (I, 194-216) – kommentieren die verworrene Haupthandlung nicht nur und verleihen dem Kontingenten immer wieder einen höheren Sinn. Sie nehmen insgesamt auch einen so breiten Raum ein, daß die Hierarchie zwischen ‚Nebenschauplätzen‘ und der ‚Haupt- und Staatsaktion‘ eingeebnet wird. Dem Leser soll klar werden, daß es hier um mehr als nur um die Geschichte einiger fiktiver Individuen geht. Was auf dem Spiel steht, ist am Ende nichts Geringeres als die Geschichte der Menschheit. Wie der *Ofterdingen* erhebt auch *Die Kirche und die Götter* den Anspruch, nicht bloß ein ‚historischer‘ Roman zu sein, der von Geschichtlichem handelt, sondern einer, der als Agent der souveränen Macht der Poesie Geschichte *macht*.

Messianismus

Die Überzeugung, Geschichte machen, seine Umwelt mit den Mitteln der Poesie und poetisch interpretierter Wissenschaft ‚verwandeln‘ zu können, teilte Schubert mit Novalis gerade in jenen Jahren, in denen er sich die Themen und Denkmuster erarbeitete, die später in seinen Roman eingehen sollten. Den jungen Medizinstudenten beflügelte wie viele andere Romantiker um 1800 ein messianisches Sendungsbewußtsein.²⁶ In einer Welt, die, wie er hoffte, kurz davor stand,

²⁵ Vgl. Jurji Striedter: Die Fragmente des Novalis als ‚Präfigurationen‘ seiner Dichtung. München 1985, S. 209 ff. und 227 ff.

²⁶ Schon Walter Benjamin schlug in seiner Dissertation über den *Begriff der Kunstkritik* in der deutschen Romantik den Messianismus als eine Kategorie vor, welche die Anstrengungen der verschiedenen frühromantischen Autoren verbindet (Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1972, I/1, S. 12 f.). Unter dem Eindruck von Kants Transzendentalphilosophie und der politischen Ereignisse in Frankreich säkularisierte der frühromantische ‚Messianismus‘ Heilserwartungen, wie sie zumal im Württembergischen Pietismus (Johann Albrecht Bengel, Friedrich Christoph Oetinger) des späten 18. Jahrhunderts aktuell waren. Im Unterschied zu einigen frühromantischen Autoren, die das Heil nicht mehr als Transzendenzeinfall erwarteten, sondern im Bewußtsein ihrer Funktion als Subjekte der Geschichte als Aufgabe an sich selber stellten, blieb Schubert dieser pietistischen Naherwartung insofern treu, als er sich respektive seinen Romanhelden lediglich als tatkräftiges Instrument eines nach wie vor federführenden höheren Willens verstand. Vgl. zur Problematik insgesamt Manfred Frank: Der kommende Gott. Vorlesungen über die alte und neue Mythologie. Frankfurt a. M. 1982.

(wieder) zu sich, zu ihrem eigentlichen Selbst zu kommen, fühlte er sich dazu berufen, als Mitglied einer wissenschaftlich-poetischen Avantgarde an dieser Wandlung aktiv mitzuarbeiten. In diesem Sinn äußert sich der junge Leipziger Student in einem Brief aus den ersten Monaten des neuen Jahrhunderts:

Alles ist jetzt im Werden, das menschliche Geschlecht ist ein 10jähriges Kind, denn Jahrtausende sind ja kaum Jahre seines Lebens. Siehe selbst die Erde trägt noch überall die wilden Spuren ihres Entstehens an sich. Nun so laß auch uns werden, was wir in diesen halberwachenden, lebendig vorbereitenden Zustand werden können. Laß uns zu dem Guten, das in unserm neuen Jahrhundert auf die Erde kommen wird, das unsre mächtig zuthun. „Sein Reich komme“.²⁷

„Sein Reich komme“ – an dieser Naherwartung, die die ‚Reich Gottes‘-Losung der Tübinger Stiftler Hölderlin, Hegel und Schelling anklingen läßt, hält Schubert auch noch 1804, im Entstehungsjahr seines Romans, fest. In einem Brief an einen Freund in der Provinz spricht er mit Blick auf eine Reihe literarischer Neuerscheinungen von einer „unendlich großen, gegenwärtig schon erwachenden Entzündung“, von „mächtigen Funken“, die „in den Jünglingen dieser Zeit schlafen“ und von der Wiederkunft der „Jahre der Propheten“: „Das Christenthum war ans Kreuz geschlagen [...]. Aber siehe die Morgenröthe des 3ten Tags bricht nun an, und es wird auferstehn aus dem Grabe, gen Himmel wird es fahren. Ja, es ist nahe gekommen was die Welt ersehnte [...]“.²⁸ ‚Entzündung‘, ‚Morgenröte‘ und ‚Auferstehung‘ – hier fallen Schlüsselwörter für den Messianismus des jungen Autors und Arztes Schubert. Dieser Messianismus steht im Zeichen von Medizin (‚Entzündung‘ ist ein in der Medizin des ausgehenden 18. Jahrhunderts intensiv diskutiertes Phänomen²⁹), Natur-

²⁷ Brief vom 15. Juni 1800 an Emil Herder, zit. Bonwetsch (Anm. 6), S. 29.

²⁸ Brief undat. (Altenburg 1804?) an Meißner, zit. Bonwetsch (Anm. 6), S. 333 f.

²⁹ Die Debatte über die Natur von ‚Entzündungen‘ wurde durch die Entdeckung des Sauerstoffs durch Lavoisier und die an diese Entdeckung anschließende Kontroverse zwischen Vertretern der neuen Lehre und solchen der älteren Phlogiston-Theorie Georg Ernst Stahls neu angeregt. Vgl. dazu allgemein Stichweh (Anm. 12), S. 129 ff. In Johann Samuel Traugott Gehler's einschlägigem *Physikalischen Wörterbuch* (5 Theile, Leipzig 1787-1795) wird über ‚Entzündung‘ deshalb auch in den Art. ‚Gas, brennbares‘ (II, S. 361-371) und ‚Verbrennung‘ (IV, S. 438-449) gehandelt. Novalis verbindet mit dem Wort gleichermaßen wirkungsästhetische wie medizinisch-diagnostische bzw. therapeutische Vorstellungen. Vgl. dazu exemplarisch das Prolog-Gedicht des *Astralis* zum zweiten Teil des *Öfterdingen*, Schriften (Anm. 18), S. 317 ff.; ferner die Aufzeichnungen II, S. 464, Nr. 112 und II, S. 590, Nr. 277. Er greift damit einen jahrhundertalten Topos aus dem Liebesdiskurs – insbesondere der Liebeslyrik – auf, der den Moment des ‚inamoramento‘ bezeichnet (vgl. Grimm, DWB, III, Sp. 666 ff.).

philosophie („Morgenröte“ spielt auf zentrale Werke aus der älteren Naturphilosophie von Böhme und van Helmont an³⁰) und Religion („Auferstehung“ und „Wiedergeburt“ sind Kernbegriffe pietistischer Religiosität³¹). Erst um 1810 scheint dieses messianische Selbstverständnis obsolet geworden zu sein. Den Tod seines Freundes Ritter am 23. Januar 1810 kommentiert Schubert desillusioniert:

Ritters Tod hat mich ungemein erschüttert. [...] Der Zeitgeist geht strenge mit uns um! Die anscheinend so viel versprechende, rüstige Jugend, die noch vor etwa 6 Jahren den Geisterhimmel stürmen wollte, die tüchtigsten Kämpfer der neuen Schule die Deutschland ein neues goldenes Zeitalter, glänzender als das erste, eine neue Blütenzeit der Poesie und Wissenschaft bringen wollte, wo sind sie hin? Sieh, einmal um dich her! Was ist aus Tiek, den beiden Schlegels, Steffens, Görres, und wie sie sonst heißen, geworden? Glaube mir, Ritter hat unter allen noch die hoffendste Auskunft gefunden!³²

Die unverhohlene Enttäuschung, die sich hier ausspricht, unterstreicht noch einmal, daß es sich bei Schuberts messianischer Naherwartung nicht um eine private Gedankenspielerei, sondern um das Lebensgefühl einer ganzen Generation gehandelt hat.

Dieses Lebensgefühl atmet, wie gesagt, auch Schuberts Roman. Die darin zum Ausdruck kommende religiös aufgeladene Verbindung von Ästhetik und Therapeutik ist alles andere als zufällig. Wie eingangs erwähnt, hat Odo Marquard für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts eine „Konjunktur der Ästhetik“ und eine „Konjunktur der Therapeutik“ festgestellt, die sich in „auffälliger Gleichzeitigkeit bzw. Kontinuität“ herausbildeten.³³ Die offensichtliche Überanstren-

³⁰ Böhmes *AVRORA, oder Morgenröthe im Aufgang* (EA 1634) dürfte Schubert in der Fassung der Gichtelschen Gesamtausgabe (*Theosophia revelata. Das ist alle göttliche Schriften [...] Jacob Böhmens*, o. O. 1730, Bd. 1) bekannt gewesen sein. Van Helmonts Werke erschienen 1683 erstmals auf deutsch in der Bearbeitung durch den Theosophen und Rosenkreuzer Christian Knorr von Rosenroth u. d. T. *Aufgang der Artzney-Kunst / Das ist: Noch nie erhörte Grund-Lehren von der Natur / zu einer neuen Beförderung der Artzney-Sachen [...] / in der Ersten auf Niederländisch gedruckten Edition / genannt Die Morgen-Röthe* (Faksimiledruck, hg. v. Walter Pagel und Friedhelm Kemp. 2 Bde. München 1971).

³¹ In Schuberts Werk dominiert von Beginn weg die religiöse Komponente. Die mystisch-pietistische Rede von Christus als Arzt mag die Verbindung von Medizin, Naturphilosophie und Religion schon für den jungen Schubert besonders attraktiv gemacht haben. Zu diesem Topos vgl. August Langen: *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*. Tübingen 1968, S. 348 f.

³² Brief vom 9. März 1810 an Emil Herder, zit. Bonwetsch (Anm. 6), S. 83.

³³ Marquard (Anm. 1), S. 87. Zitatnachweise in runden Klammern im fortlaufenden Text.

gung der Vernunft, der von den Philosophen des deutschen Idealismus bis dahin Unerhörtes zugetraut, ja zugemutet worden sei, habe, so Marquard, zuerst zur Anerkennung der Natur als des „zur Vernunft Anderen“ und hierauf zu deren philosophischer Ermächtigung“ geführt. Die Folgelasten dieser Ermächtigung, in der sich Natur in jedem Augenblick als übermächtig zu erweisen drohte, sollten dann zuerst von der Kunst und später von der Medizin kompensiert werden (90 f.). Sowohl in der Kunst – vorab jener des Genies, in dem sich Natur ereignet und zugleich durch menschliche Formung gezähmt wird – als auch in der Medizin – dem „Helfer des Menschen beim schwierigen Geschäft, mit seiner Natürlichkeit zu leben und auszukommen“ (97) – hätte man „Präsentierungsweisen“ der Natur gesehen, „die die Natur zum Unriskanten zähmten“ (93-94). Als „Formen einer unriskanten Präsenz der Natur“ (90) seien sie nacheinander zu Leitdisziplinen aufgewertet worden:

Wo die Vernunft sich – notgedrungen – couragiert, die Macht der Natur anzuerkennen und dadurch ihre eigene Negation zu riskieren: da bedarf es gerade des Künstlers und des Arztes als der Organe einer – respektablen – Angst vor dieser Courage. Sie geraten in Funktionsverwandschaft: Geniekunst und Heilkunst gewinnen – angesichts der riskanten Wende zur Natur als dem Retter – eine gemeinsame philosophische Rolle als die ebenso notwendigen wie ohnmächtigen Versuche des Menschen, vor diesem Retter sich zu retten. (94)

Der nach dem Scheitern des ersten ‚Retters‘, der Kunst, sich abzeichnende „Wachwechsel zwischen Ästhetik und Therapeutik“ im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts habe sich, wie Maquard präzisiert, „zunächst und weithin in der milden Form einer Wechselwirtschaft“ vollzogen. So erkläre sich das gerade in jenen Jahren sprunghaft zunehmende „ästhetische Interesse fürs Medizinische und medizinische Interesse fürs Ästhetische“ (101).

Schuberts Ärzteroman ist ein beredter Zeuge dieser ‚Wechselwirtschaft‘. Diese besteht bei ihm allerdings nicht, wie man annehmen könnte, in einem beliebigen Hin- und Her zwischen zwei alternativen Rettungsinstanzen. Vielmehr sind diese Instanzen in einen genauen Funktionszusammenhang eingebunden, der beiden ihre je spezifische Aufgabe zuweist. Dabei kehren sich die Abhängigkeiten auf der Inhaltsebene des Textes – hinsichtlich des Erzählten – und auf dessen Funktionsebene – hinsichtlich der Funktion, die dem Erzählten im Kommunikationssystem Literatur zgedacht wird – um. Auf der Inhaltsebene fungiert die Dichtung als Beförderungsmittel der medizinischen Praxis, auf der Funktionsebene versorgt die Medizin die Poesie mit einem wirkungsästhetischen Modell.

Auf der Inhaltsebene steht die Dichtung in doppelter Weise im Dienste der Medizin. Zum einen dient Dichtung den Ärzten Ambrosius und Romanus als Therapeutikum, als Mittel, insbesondere Gemütskrankheiten zu heilen. Dazu ausführlicher unten. Zum anderen dient sie denselben Naturforschern und Ärzten als Mittel der Begeisterung und fungiert so als Motor des großen Erlösungswerks. Die Romanfiguren werden durch Erzählungen auf ihren messianischen Auftrag aufmerksam gemacht und vergewissern sich dieses Auftrages in Erzählungen auch immer wieder selbst. So begeistert sich Romanus, wie gesehen, schon ganz zu Beginn des Romans an der Poesie der in Stein gemeißelten „Bildungen“ über dem Hauptportal der alten Kirche (vgl. Zitat oben, S. 95). Daß er die Figuren des Reliefs überhaupt als prophetische „Dichtung“ auf sein eigenes Schicksal beziehen kann, setzt frühere Erzählungen voraus. Es sei eine Lieblingsidee seines Lehrers van Helmont gewesen, berichtet er im Rückblick, die ihn auf seine Sendung aufmerksam gemacht hätte:

Mein Lehrer sprach von nichts lieber, als von den Spuren der ältesten Vorwelt, von den letzten Ruinen eines Geschlechts, das höher war als das unsrige [...]. Die letzten Spuren dieses großen Geschlechts glaubte er in den heiligen Sagen der Indier wohnend, ja, er meynte, in Asien wären noch Trümmer von ungeheuren Gebäuden dieser Mächtigen. Ja eine seiner Lieblingsmeynungen war: Der höchste Glanz aller Kunst und alles Wissens, dessen jenes mächtige Geschlecht genoß, sey uns nicht fern. Uns sey von jenem der Weg dazu gezeigt worden, den wir bisher träumend verfolgten. [...] Schon sey der helle Morgen, der seit vielen Jahrtausenden die Erde nicht beschienen, im ersten Grauen, und vielleicht gieng uns das schöne Frührot aus dem letzten heiligen Erbtheil der großen Vorwelt hervor, deßen tiefer Sinn von uns erst jetzt einigermaßen geahndet würde. Ich glaubte mich nun oft bestimmt, dieses letzte Erbtheil des untergegangnen Geschlechts aufzusuchen, und meiner Zeit mit-zuthellen. (I, 103 f.)

In dieser Überzeugung, deren Bezug nicht nur zu Schuberts Biographie, sondern auch zu seinen theoretischen Erwägungen über die ‚Nachtseiten‘ der menschlichen Natur, insbesondere über Traum und Schlaf, in den *Ansichten* und der *Symbolik des Traumes* unübersehbar ist³⁴, sieht sich Romanus durch „noch fabelhaftere“ Erzählungen eines alten Seemans bestärkt. Weil dieser „unaufhörlich von Africa und von dem wunderbaren noch unbekannten Innern“, dem „berühm-

³⁴ Vgl. z. B. *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808). Repr. ND Darmstadt 1967, bes. S. 24 ff. und *Symbolik des Traumes* (1814). Faksimiledruck, hg. v. Gerhard Sauder. Heidelberg 1968, bes. S. 13 ff. und 71 ff.

ten Mondgebürge“ erzählt hätte, von einer versunkenen Kultur und ihren Ruinen, die „allenthalben mit wunderbaren Zeichen beschrieben [wären], welche nur wenige zu lesen, noch weniger zu deuten verstünden“ (I, 104 f.), sei auch in ihm die Gewißheit entstanden, daß „dort, am Mondgebürge noch die besten Ueberreste der ältesten Urwelt zu finden wären“, daß die Menschheit von dort allein das Heil zu erwarten habe (I, 108). Daß das Erlösungswerk, das die Welt wieder in ihren Naturzustand bringen und so die Verheißungen des alttestamentlichen Mythos der Elohim, eines heroischen Urgeschlechts, das ein Leben im Einklang mit seinem göttlichen Ursprung führte, erfüllen soll (II, 235-241)³⁵, Sache des Naturforschers und Arztes ist, verkündet Romanus in einer begeisterten Rede gegen Ende des Romans. Angestachelt durch die Legende des heiligen Alexius, der durch das Auflegen seiner Hände Wunderheilungen vollbrachte (II, 113-120), beschwört er „eine neue Zeit“ herauf, die anbricht, „wenn die höchste Liebe einst sich in jeder Brust entzündet, und der Mensch mit kühner Kraft die Dinge in ihre alte herrliche Gestalt zurück bringt“ (I, 121). Diesen Moment sieht er in der „glänzenden Zeit der wahren Naturforscher“ gekommen, denen er sich selber zugehörig fühlt. Sie sind die Agenten des heraufdämmernden „glänzenden Tages“, sie führen die notwendige kollektive ‚Entzündung‘, den endzeitlichen Paroxysmus herbei. Ihnen (und damit auch sich selber) ruft Romanus zu:

Ja ich darf die kühnen Worte wagen,
Was dir längst Prophetenstimmen sagen,
Du wirst einst den Völkern zeigen,
Was des Menschen Streben kann erreichen.
Denn was in dir lebt und schafft,
Das ist warlich nicht gemeine Kraft.
Ja du bist zum Höchsten ausersehen,
Großes Werk wird einst durch dich geschehen
[...]
Was du schufst, Jahrtausende wirds bleiben,
Wird nach innen mächtig Wurzeln treiben,
Es kam nicht aus irdischem Gemüthe,
Du vollbringst es nur durch Gottes Güte,
Eine höhere Macht die trieb dich an,
Eine höhere Macht zeigt dir die Bahn. (II, 143)

³⁵ Vgl. Gen 6, 1-4. Schuberts Quelle war mit großer Wahrscheinlichkeit Herders Version und Interpretation dieser Bibelstelle in den *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (II, 10, V) von 1785. Vgl. Johann Gottfried Herder: *Werke in zehn Bänden*, hg. v. Martin Bollacher. Frankfurt a. M. 1985, S. 403 ff.

Ebenso subtil wie bedeutsam ist hier der grammatische Wechsel vom Futurum ins Präsens respektive ins Präteritum. Was „einst“ sein soll, erscheint am Ende dieser hymnischen Gedichteinlage so, als wäre es schon realisiert. Diese Vergegenwärtigung von Zukünftigem gewinnt durch die Steigerung von Romanus' begeisterter Prosarede zur hymnischen Poesie noch an Suggestivkraft.

Die Absicht, die damit verfolgt wird, ist unschwer zu erkennen: Der Leser soll sich durch die Lektüre selber begeistern, ‚entzünden‘ lassen. Der Text setzt das ins Werk, wovon er spricht: er wird performativ – oder arbeitet mindestens auf einen solchen performativen Effekt hin. Auf seiner Funktionsebene, die damit angesprochen ist, steht nun, wie gesagt wurde, in der ‚Wechselwirtschaft‘ von Ästhetik und Therapeutik die Medizin im Dienste der Dichtung. Denn das Modell, nach dem Schubert die Wirkung seines Textes auf den Leser kalkuliert, die ‚Entzündung‘, ist kein genuin literarisches, sondern ein medizinisches. ‚Entzündung‘ ist ein physiologisches Phänomen, eine spezifische Reaktion eines Organismus auf einen von außen, gegebenenfalls auch von innen wirkenden Reiz.³⁶ Indem er seine Rezipienten mit Reizen – in der medizinischen Terminologie der Zeit: ‚Inzitamenten‘ – traktiert, wird der Poet, mit Novalis zu reden, zum „transcendentalen Arzt“. Er „schaltet und waltet mit Schmerz und Kitzel – mit Lust und Unlust – Irrthum und Wahrheit – Gesundheit und Krankheit“ und „mischt“ so „alles zum großen Zweck der Zwecke – der Erhebung des Menschen über sich selbst“.³⁷

Brownianismus

Mit diesem physiologischen Reiz-Reaktions-Modell greift Schubert wie vor ihm schon Novalis auf die Erregungslehre des schottischen Arztes John Brown zurück. Sowohl wo Dichtung als Aufputzmittel oder Therapeutikum im Dienste der Medizin steht als auch wo Medizin zum Theorielieferanten der Poetik wird, steht der Messianismus in *Die Kirche und die Götter* im Zeichen des um 1800 in Deutschland

³⁶ Krünitz' *Oekonomisch-technologische Encyclopaedie* führt dazu aus (11. Theil, Berlin 1777, S. 92): „Wenn das Geblüth durch eine innerliche oder äußerliche Ursache in den kleinern Gefäßen stockt, und wegen des übrigen darauf stoßenden Blutes eine größere Wärme in dem Theile entsteht, worauf derselbe anschwillt und von außen roth wird: so nennet man solches eine Entzündung oder Inflammation [...]“.

³⁷ Novalis, *Schriften* (Anm. 18), II, S. 535, Nr. 42. Zur Poetik des Inzitaments bei Novalis vgl. neben Striedter (Anm. 25) neuerdings Verena Lukas: *Der Dialog im Dialog. Das Inzitament bei Friedrich von Hardenberg*. Diss. phil. Zürich 1998 [im Druck].

kontrovers debattierten Brownianismus.³⁸ „Ich bin Brownianer“, bekennt der junge Schubert 1801 seinem Freund Emil Herder gegenüber.³⁹ Schuberts quasi-religiöse Verehrung Browns, die an Hardenbergs Bemerkung erinnert, das Beste an Brown sei die „erstaunliche Zuversicht“, mit der dieser sein System „als allgemeingeltend hinstell[e]“ und so zum „Magus“ für die Brownianer werde⁴⁰, hat zwar schon bald darauf einer abwägenderen Haltung Platz gemacht. Gleichwohl empfiehlt Schubert noch 1805 in seinen *Briefen über das Studium der Medizin* Anfängern das System Browns auf Grund seiner „Einfachheit und Klarheit in der Ausübung“.⁴¹ Ihre leichte Handhabbarkeit, die sie als valable Alternative zu den überkommenen Roßkuren des Aderlassens, Laxierens und Vomitierens erscheinen ließ, war denn auch ein Hauptgrund für den Erfolg von Browns Lehre in Deutschland im Übergang zum 19. Jahrhundert. Überzeugende Beweise dieser Praktikabilität mögen freilich eher die vielfach belegten Selbstexperimente von Ärzten und interessierten Laien als die allzu oft mißglückende therapeutische Praxis geliefert haben.⁴² Auch Schubert hat solche Selbstversuche unternommen, von denen er in seiner Autobiographie am Beispiel eines statt mit Essig mit verdünnter Vitriolsäure zubereiteten Kartoffelsalats anekdotisch berichtet.⁴³ Ein weiterer Grund für Browns Erfolg in Deutschland waren die guten Anschlußmöglichkeiten an idealistische Denkmuster, die sich aus

³⁸ Zu Browns Lehre und ihrer Aufnahme in Deutschland vgl. Bernhard Hirschel: Geschichte des Brown'schen Systems und der Erregungstheorie. Leipzig ²1850 (mit Bibliographie) und Thomas Henkelmann: Zur Geschichte des patho-physiologischen Denkens. John Brown (1735-1788) und sein System der Medizin. Berlin, Heidelberg, New York 1981.

³⁹ Brief vom 29. August 1801, zit. Bonwetsch (Anm. 6), S. 54.

⁴⁰ Novalis, Schriften (Anm. 18), II, S. 545 f., Nr. 107.

⁴¹ „Ueberhaupt ist das Brownische System, nach meinem Urtheil, zwar lange nicht die höchste Stufe für die Wissenschaft der Medicin [...]; allein, da die Menge der Krankheiten eine große Zahl Aerzte erfordert, und unter dieser großen Zahl wohl die wenigsten mit wahrhaft philosophischem Geist ausgerüstet und Selbstdenker sind: so ist den meisten Aerzten das Brownische System seiner Einfachheit und Klarheit wegen in der Ausübung zu empfehlen“ (*Briefe über das Studium der Medizin. Für Jünglinge, die sich ihr widmen wollen*. Leipzig 1805, S. 105 f.).

⁴² Berühmtestes Beispiel einer erfolglosen Laientherapie nach Brownschen Grundsätzen in Romantikerkreisen ist Schellings Heilungsversuch an Auguste Böhmer, der Tochter Dorothea Schlegels aus erster Ehe. Dieser Versuch kostete dem Mädchen das Leben und hätte Schelling beinahe um seine wissenschaftliche Karriere gebracht. Vgl. Werner Leibbrand: Romantische Medizin. Hamburg, Leipzig ²1937, S. 164.

⁴³ Vgl. Selbstbiographie (Anm. 4), I, S. 333 ff. Browns Theorie zufolge gehörten Essig und Vitriolsäure „nahe zu einander“ und hatten deshalb auch eine ähnliche Wirkung.

seiner radikal reduktiven ‚formalistischen‘ Theorie ergaben.⁴⁴ Es sind wohl in erster Linie die (quasi-)dialektischen Elemente in dieser Theorie gewesen, die das Interesse von Ärzten wie Röschlaub oder Philosophen wie Schelling für Brown geweckt haben.⁴⁵ Und auch für idealistisch geschulte Literaten wie Novalis mag darin das eigentliche Faszinosum von Browns Lehre gelegen haben.⁴⁶

In seiner Lehre⁴⁷ geht Brown von der Überlegung aus, daß Gesundheit und Krankheit keine qualitativ verschiedenen Zustände, sondern lediglich quantitativ unterschiedliche Befindlichkeiten („Constitutionen“) eines lebenden Organismus sind. Die fundamentale Frage der Medizin des 18. Jahrhunderts nach dem, was das Leben eines Organismus im Unterschied zur toten Materie ausmacht, die sogenannte Organisationsfrage, beantwortet Brown, indem er der älteren vitalistischen Qualität der ‚Lebenskraft‘ eine elementare, körpereigene Quantität von ‚Erregbarkeit‘ oder ‚Reizbarkeit‘ (‚irritabilitas‘, ‚excitability‘) entgegensetzt:

In jedem Zustande des Lebens unterscheidet sich der Mensch und die übrigen belebten Wesen von den toten, so wie von jeder leblosen Materie bloß durch die Eigenschaft: von äußeren Thätigkeiten und einigen ihnen eigenthümlichen Verrichtungen so bestimmt werden zu können, daß die eigenthümlichen Erscheinungen des lebenden Zustandes hervorgebracht werden können; – darauf beruht alle Lebensfähigkeit der Wesen.⁴⁸

⁴⁴ Vgl. dazu neben der Übersicht bei Leibbrand (Anm. 42), S. 50 ff. Thomas J. Bole: John Brown, Hegel and speculative concepts in medicine. In: Texas Reports on Biology and Medicine 32, 1974, S. 89-98.

⁴⁵ Für Röschlaub Nelly Tsouyopoulos: Andreas Röschlaub und die Romantische Medizin. Die philosophischen Grundlagen der modernen Medizin. Stuttgart 1982, S. 105 ff., hier S. 112 f. Für Schelling Günter B. Risse: Schelling's ‚Naturphilosophie‘ and John Brown's System of Medicine. In: Bulletin of the History of Medicine 50, 1974, S. 321-334 und Dietrich von Engelhardt: Schellings philosophische Grundlegung der Medizin. In: Natur und geschichtlicher Prozess. Studien zur Naturphilosophie F. W. J. Schellings, hg. von Hans-Jörg Sandkühler. Frankfurt a. M. 1984, S. 305-325, bes. 315 ff.

⁴⁶ Vgl. John Neubauer: Dr. John Brown (1735-1788) and Early German Romanticism. In: Journal of the History of Ideas 28, 1967, S. 367-382, ders.: Bifocal Vision. Novalis' Philosophy of Nature and Disease. Chapel Hill 1971, S. 23-30 und Sohni (Anm. 22), S. 103 ff.

⁴⁷ Browns *Elementa medicinae* erschienen 1780 zuerst auf lateinisch und wurden 1788 ins Englische übersetzt. Zitiert wird im folgenden aus der von Röschlaub besorgten deutschen Werkausgabe *John Brown's Sämtliche Werke*. 3 Bde. Frankfurt a. M. 1806-1807, die Schubert biographisch wie ideell am nächsten lag. Die ersten beiden Bände enthalten die Übersetzung der *Elementa*, der dritte die thesenhafte Kurzfassung der *Observations on the principles of the old system of Physic, exhibiting a compend of the new doctrine* (1787).

⁴⁸ Brown, Werke (Anm. 47), I, S. 5, § 10.

Browns ‚Reizbarkeit‘ ist ein Quasi-Substrat, ein einziger, homogener ‚Stoff‘, der gleichmäßig im ganzen Organismus verteilt ist.⁴⁹ Von diesem ‚Stoff‘ besitzt jeder Organismus am Anfang seines Lebens ein bestimmtes Quantum, das bis zu seinem Tod vollständig aufgebraucht wird. Grund dieses Konsumtionsprozesses sind zum einen äußere Reize wie „Wärme, Nahrung und andere Substanzen, welche in den Magen aufgenommen werden, das Blut und die vom Blute abgesonderten Flüssigkeiten, und die Luft“. Zum anderen sind es innere ‚Reize‘ wie „Zusammenziehung der Muskeln, die Sinne oder die Empfindung, und die Macht des Gehirnes bei dem Denken und Erwecken von Leidenschaften und Affekten“.⁵⁰ Diese Reize treffen auf die ‚Erregbarkeit‘ und haben jeweils ein bestimmtes Maß an ‚Erregung‘ zur Folge, woran sich die Lebensqualität eines Organismus bemißt:

Da nur die allgemeinen Thätigkeiten alle Erscheinungen des Lebens hervorbringen kann, und ihre Wirkungsweise nur reizend ist; so rühren auch die sämtlichen Erscheinungen des Lebens, jeder Zustand oder Grad der Gesundheit und Krankheit, von Reiz, und von keiner andern Ursache her. Die Wirkung solcher Thätigkeiten, die Erregung nämlich, die wirkliche Ursache des Lebens, hält sich, verhältnismäßig dem Grade des Reizes, innerhalb gewisser Grenzen, über welche hinaus sie [...] aufhört.⁵¹

Stehen die Quantitäten der ‚Erregbarkeit‘ und der ‚Reize‘ in einem ausgeglichenen (Sättigungs-)Verhältnis zueinander, dann befindet sich die Erregung in einem idealen mittleren Zustand: der Organismus ist gesund. Ist ihr Verhältnis disharmonisch, wird die Erregung zu groß (Sthenie) oder zu klein (Asthenie), so ist der Organismus krank.⁵² „Hört“ die Erregung gänzlich „auf“, bedeutet das für den Organismus den Tod.

Indem Brown sämtliche Phänomene im Reich des Organischen auf das Prinzip der ‚Erregbarkeit‘ zurückführt, entwirft er noch einmal eine integrale ‚Lehre des Lebens‘.⁵³ Mit dem (allerdings nicht näher bestimmten) ‚Substrat‘ der ‚Erregbarkeit‘⁵⁴ wird die ältere ‚Lebenskraft‘

⁴⁹ Vgl. Brown, Werke (Anm. 47), I, S. 37, § 48 und III, S. 107.

⁵⁰ Brown, Werke (Anm. 47), I, S. 5 f., § 12; vgl. auch III, S. 86, §§ 2-3.

⁵¹ Brown, Werke (Anm. 47), I, S. 14, §§ 22-23.

⁵² Vgl. Brown, Werke (Anm. 47), I, S. 15-19, §§ 24-31.

⁵³ Zur medizinhistorischen Einschätzung von Browns Lehre vgl. Henkelmann (Anm. 38), S. 25 ff.

⁵⁴ Vgl. Brown, Werke (Anm. 47), I, S. 9, § 18: „Wir erkennen nicht, was Erregbarkeit sey, und wie sie von erregenden Thätigkeiten bestimmt werde. Allein, was sie auch sey, eine Qualität oder Substanz, so ist jedem Wesen bei dem Beginnen seines Lebens etwas von ihr, oder eine bestimmte Kraft derselben, zugetheilt. Die Größe oder

dezentralisiert und devitalisiert. ‚Erregbarkeit‘ ist, anders als noch in der für Brown vorbildlichen Irritabilitätslehre Albrecht von Hallers, kein spezifisch vitales Vermögen bestimmter Gewebe mehr, sondern ein stofflicher Primärprozess, der – wenn auch nicht von Brown selber so doch von seinen Nachfolgen – als chemischer (Girtanner) oder galvanischer (Pfaff) interpretiert werden konnte. Für Schubert nicht unwichtig ist die Tatsache, daß Brown nicht das Leben, sondern den Tod als Normalfall auffaßt. Leben ist ein Ausnahmezustand, Gesundheit ein seltener und ziemlich unwahrscheinlicher Glücksfall.

Mit seiner quantifizierenden Theorie, in der die qualitativen Differenzen zwischen verschiedenen Lebewesen, Umwelteinflüssen (Reizen) und körperlichen Befindlichkeiten (Erregungszuständen) getilgt werden, reduziert Brown nicht nur das physiologische Pensum der Medizin, sondern auch das pathologische. An die Stelle der unübersichtlichen Nosologien (Krankheitsklassifikationen) der Zeit tritt die einfache Unterscheidung zwischen sthenischen und asthenischen Krankheiten. Die wenigen zulässigen Differenzierungen sind entweder wiederum quantitativer Natur, so etwa die Unterscheidung zwischen direkter und indirekter Asthenie.⁵⁵ Oder aber es sind Anschlußversuche an aktuelle Theoriezusammenhänge aus Nachbardisziplinen. Ein solcher Anschlußversuch, der für Schuberts Roman bedeutsam wird, ist die Bezugnahme auf Theorien des Verbrennungsprozesses. Schuberts ‚Entzündung‘ finden wir in Browns System in der Gleichsetzung von sthenischen und phlogistischen Krankheiten wieder, mit welcher der Streit um das Phlogiston, den Feuerstoff Georg Ernst Stahls und seiner Anhänger, adaptiert wird.⁵⁶ In der „Erklärung einiger Kunstwörter“ im *Medizinisch-practischen Handbuch* des ersten deutschen Brown-Übersetzers Melchior Adam Weikard heißt es dazu knapp und prägnant:

Phlogistisch und sthenisch sind ziemlich gleichgültige Benennungen: und eben so kann antiphlogistisch für asthenisch gelten. Phlogistische Krankheiten sind jene, welche durch übertriebene Erregung erzeugt werden.⁵⁷

Kraft des Zugetheilten ist verschieden in verschiedenen lebenden Wesen, und selbst verschieden in denselben zu verschiedenen Zeiten.“

⁵⁵ Indirekte Asthenie ist eine „Schwäche, welche [...] nicht von Mangel, sondern von Übermaaß an Reiz herrühret“ (Brown, Werke [Anm. 47], III, S. 99, § 22). Novalis hat Browns System der Erregungszustände um einen Zustand „indirecter Sthenie“ symmetrisch ergänzt und so den ‚formalistischen‘ Zug in Browns Theorie noch hervorgehoben. Vgl. z. B. das Schema in Schriften (Anm. 18), II, S. 573.

⁵⁶ Vgl. Anm. 29.

⁵⁷ *Medizinisch-practisches Handbuch auf Brownische Grundsätze und Erfahrung gegründet*. 3 Theile. Heilbronn, Rothenburg 1796-1797, I, S. 8. Vgl. dagegen die kritischen Einwände Röschlaubs in Brown, Werke (Anm. 47), I, S. 52, § 46.

Die Therapie, die sich aus Browns System ergibt, ist denkbar einfach. Weil alle auf einen Organismus wirkenden ‚Thätigkeiten‘ aus inneren oder äußeren Reizen bestehen, sind es auch diese allein, die der Arzt dem kranken Organismus in je unterschiedlicher Wahl und Menge zuführt, um den harmonischen Gleichgewichtszustand wiederherzustellen. So gibt es auch nur zwei Kurmethoden: die asthenische, „wo man lauter solche Mittel in Gebrauch zieht, welche schwächen, oder das Uebermaaß an Erregung vermindern sollen“, und die sthenische, „welche mit erregenden Reizmitteln die asthenische Krankheit oder den Zustand der Schwäche bekämpft“. ⁵⁸ Geht man mit Novalis davon aus, daß die herrschende Konstitution des Zeitalters die asthenische gewesen ist ⁵⁹, dann ergibt sich die Dominanz der sthenischen Kurmethode und damit die Wichtigkeit ‚entzündender‘ Mittel von selbst.

Browns System ist hinsichtlich der ominösen ‚Erregbarkeit‘ und des relativ unspezifischen Verhältnisses von therapeutischen Mitteln und zu therapierenden Erregungszuständen namentlich von Röschlaub und Schelling differenziert worden. ⁶⁰ Für Schubert ist vor allem Schellings Korrektur von Browns Materialismus durch Einbezug seiner Weltgeistlehre und von Böhmes Sündenfall-Theorie wegweisend geworden. ⁶¹ Brown definiert den Gegenstand des Arztes, den Organismus „oder was man in medizinischen Schriften gewöhnlich System nennen“, als „Körper“ und versteht darunter „sowohl de[n] Körper schlechtweg, als auch de[n] mit Geiste, Gemüthe oder Seele begabte[n]“. ⁶² Dagegen hält Schubert in seinen *Briefen über das Studium der Medizin*, daß der ganze Körper Seele, die ganze Natur Geist sei. Weil „jede Krankheit eine besonders hervortretende Eigenschaft des Weltgeistes, ein einzelner Gedanke von ihm“ sei, ist eine intime Kenntnis dieses Weltgeistes die beste Voraussetzung für den Arztberuf. Diese Voraussetzung sieht Schubert zum einen in den „ältere[n] Bemühungen um die Aufklärung unserer Wissenschaft“ gegeben, weshalb neben Browns Werken „vorzüglich die Schriften mehrerer für Schwärmer verschriener Aerzte, Alchymisten und Naturforscher“ eifrig zu studieren seien. ⁶³ Das Auftreten van Helmonts

⁵⁸ Medizinisch-practisches Handbuch (Anm. 57), I, S. 6 und 9.

⁵⁹ Novalis, Schriften (Anm. 18), II, S. 604, Nr. 365.

⁶⁰ Leibbrand (Anm. 42), S. 56 ff. Zu den oft vernachlässigten Differenzen zwischen Schelling und Röschlaub Nelly Tsouyopoulos: Der Streit zwischen F. W. J. Schelling und Andreas Röschlaub über die Grundlagen der Medizin. In: *Medizinhistorisches Journal* 1978, S. 229-246.

⁶¹ Leibbrand (Anm. 42), S. 61 f.

⁶² Brown, Werke (Anm. 47), I, S. 7, § 14.

⁶³ Briefe über das Studium der Medizin (Anm. 41), S. 122, 116 und 106 (in der Reihenfolge der Zitate). Die Diskussion von Browns Lehre ebd., S. 117 ff.

in *Die Kirche und die Götter* ist deshalb mehr als nur ein historisches Alibi.⁶⁴ Zum anderen werden für Schubert Verbindungen von Browns Erregungslehre mit der frühen französischen Psychiatrie bedeutsam, wie sie sich etwa in Johann Christian Reils ‚psychischer Curmethode‘ niedergeschlagen haben.⁶⁵

Die für Schuberts ‚spirituellen Brownianismus‘ in *Die Kirche und die Götter* zentrale Stelle ist die Rede des Naturphilosophen und Arztes Ambrosius über die Wirkung „geistiger“ und „körperlicher Mittel“ im zweiten Band des Romans. Auf die staunende Frage seines Schülers Romanus nach der Ursache der Krankenheilungen durch Predigt und Gebet vor dem wundertätigen Bild des heiligen Alexius (II, 105 ff.) erklärt er:

Es ist [...] diese Art der Heilung eigentlich nicht wunderbarer, als die, welche durch körperliche Mittel geschieht. Betrachteten wir die Gesetze, nach welchen jene Mittel auf den lebendigen Körper wirken, so möchte uns offenbar genug werden, daß jene Wirkung auch mit vollem Recht eine geistige genannt werden darf. Sind doch jene leblosen Dinge außer uns, bey welchen wir Hülfe für unsre Schmerzen suchen, nichts andres als in Verkörperung gegangene Gedanken jenes allgemeinen Lebens aller Dinge. Gleichsam als würden wir durch den Gebrauch der Mittel auf jene Gedanken erst aufmerksam gemacht, und lernten ihre Richtigkeit und unsern eignen Irrthum, (die Krankheit) einsehen. [...] Alle mögliche Krankheiten wären eben so gewiß und noch gewißer geistig zu heilen, als körperlich, suchen wir doch mit dem letzteren das erste nur vorzustellen und anzudeuten. (II, 1139-142)

Diese Haltung erinnert ebenso an Grundsätze aus der älteren theosophischen (Böhme, Paracelsus, Helmont) wie der neueren, Brown nahestehenden naturphilosophischen Medizin (Schelling, Ringseis).⁶⁶

⁶⁴ Von Interesse ist hier insbesondere van Helmonts Lehre vom ‚archaeus‘, einer Art seelischem Prinzip, und seinem Einfluß auf den Körper in den Traktaten 43 bis 47 des *Aufgangs der Artzney-Kunst* (Anm. 30), II, S. 829-866.

⁶⁵ Vgl. Johann Christian Reil: *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*. Halle 1803. Im zitierten Brief vom 29. August 1801 an Emil Herder nennt Schubert Reil in einem Atemzug mit den Führern des deutschen Brownianismus Röschlaub, Adalbert Friedrich Marcus und Joseph Frank (Bonwetsch [Anm. 6], S. 54). Zu Reils kritischer Aufnahme Brownschen Gedankengutes Hirschel (Anm. 38), S. 213-217 und 235 f.

⁶⁶ Namentlich Johann Nepomuk Ringseis entwickelte die Sündenfall-Lehre der Gnosis und Böhmes und die Polaritäts-Theorien aus der zeitgenössischen Physik und Chemie zu einer reichlich grotesken ‚geistlichen Medizin‘ weiter. Krankheit erscheint darin als egoistischer Abfall des Menschen von einem ursprünglichen absoluten Leben in Einheit mit Gott, ihre Therapie als Wiedergewinnung dieser Einheit auf spirituellem Wege. Vgl. Ringseis' *System der Medizin. Ein Handbuch der allgemeinen und speciellen Pathologie und Therapie. Zugleich ein Versuch zur Refor-*

Sie findet sich fast wörtlich in Schuberts *Briefen über das Studium der Medizin* wieder. Dort wird gesagt, daß „alle Arznei [...] Geist“ sei und „als Geist [...] und nimmermehr anders“ wirke. Denn: „Alles Leben [...] ist Geist, und kann nur im Geist erkannt und begriffen werden; nur der Geist kann auf den Geist wirken“.⁶⁷ Wie gesagt weist sie aber auch in die Richtung der ‚psychischen Curmethode‘ Reils, der Ansätze aus Browns und Röschlaubs Erregungstheorie⁶⁸ übernimmt, modifiziert und radikalisiert. Auch für Reil gibt es „innerhalb der Grenze der Heilmittellehre“ Mittel, die „weder chemisch, noch mechanisch, sondern psychisch wirken“. Ihre Wirkung ist, so führt Reil aus, insofern „psychisch“, als sie „durch eine bestimmte Richtung der Seelenkräfte, der Vorstellungen, Gefühle und Begierden solche Veränderungen in der Organisation hervorbringen, durch welche ihre Krankheiten geheilt werden“. Seine ‚psychische Curmethode‘ sei die „methodische Anwendung solcher Mittel“, die „zunächst auf die Seele“ wirkten und dadurch „die Heilung einer Krankheit zu Stande“ brächten. Dabei sei „gleichgültig, ob sie eine Krankheit der Seele oder des Körpers“ heile, „ob das erregte Spiel der Seelenkräfte“, auf das es hier ankommt, „zum Behuf der Heilung, durch mitgetheilte Vorstellungen und Begriffe, oder durch körperliche Mittel“ zustande komme.⁶⁹ Die Therapeutika, die der ‚psychischen Curmethode‘ zur Verfügung stehen, teilt Reil in drei Klassen ein.⁷⁰ Die erste Klasse umfaßt „psychische Mittel“, die zwar unmittelbar auf das kranke

mation und Restauration der medizinischen Theorie und Praxis. Bd. 1. Regensburg 1841 [mehr nicht erschienen]. Vgl. auch Leibbrand (Anm. 42), S. 103 ff.

⁶⁷ Briefe über das Studium der Medizin (Anm. 41), S. 124. Die antimaterialistische Volte gegen den „Zeitgeist“, der „Wissenschaft und Natur dem bleyernen Scepter des Mechanismus“ unterwirft, bereits in der Vorrede [unpag.].

⁶⁸ Vgl. z. B. Brown, Werke (Anm. 47), I, S. 122 ff., § 138-142. Röschlaub hält dazu in einer Anmerkung fest: „Unter allen erregenden Kräften hat keine mehr Einfluß auf unsere Thätigkeit als die Übung der Verstandesverrichtungen und Gemüthsbewegungen“ (ebd., S. 137). In einer frühen medizinhistorischen Karikatur von Browns „Arzneischatz“ aus der Mitte des 19. Jahrhunderts kommen deshalb nicht zufällig neben „Opium, Wein, China, Speisen und Wärme“ auch „frohe Nachrichten“ vor. Vgl. Henkelmann (Anm. 38), S. 5.

⁶⁹ Reil, Rhapsodien (Anm. 65), S. 22 und 25, § 3; S. 27, § 4. Ob der Anklang an das „freie Spiel der Erkenntnisvermögen“ („Erkenntniskräfte“, „Vorstellungskräfte“), das Kant in der *Kritik der Urteilskraft* für das ästhetische Urteil verantwortlich macht (KdU § 9, B 28-29; vgl. Immanuel Kant: Werke, hg. v. Wilhelm Weischedel. 6 Bde. Wiesbaden 1957, V, S. 296), Zufall oder Absicht ist, ist schwer zu sagen. Mit der Spielmetapher wird hier in jedem Fall ein zentrales Modell aus der zeitgenössischen Ästhetik zitiert.

⁷⁰ Reil, Rhapsodien (Anm. 65), S. 144 ff. und 178-213. Die folgenden Zitate stammen überwiegend aus der zweiten Textpassage.

Körperorgan appliziert werden, die Krankheit jedoch durch „zweckmäßige Veränderungen der Seele“ kurieren, welche sich des angenehmen respektive unangenehmen Gefühls bewußt wird, das diese Mittel hervorrufen. Dazu gehören etwa Wein, das aus dem Streit um Brown berühmt-berüchtigte Opium, laue Bäder oder der Beischlaf, aber auch Gifte, Hunger und Durst, Niesmittel und allerlei „unschädliche Arten der Tortur“ wie Züchtigungen mit Brennesseln und Ruten oder in die Handfläche getropftetes heißes Siegelack. Die zweite Klasse enthält „reale Objekte“, welche der Seele als Sinnesreize zur „Anschauung“ vorgesetzt werden und in ihr „secundäre und geistige Gefühl[e]“ – Imagination, Leidenschaften, Begehrungsvermögen – erregen. Solche Objekte, die „wie die Bilder einer magischen Lampe“ am Kranken vorübergeführt werden und bei diesem möglichst „zufällige und starke Gefühle“ erregen sollen, sind z. B. starke Gerüche, Licht in verschiedener Helligkeit und Farbe, unangenehme und gellende Töne, glühendes Eisen oder künstlich produzierter Blitz und Donner. Die dritte Klasse schließlich enthält „Zeichen, Symbole, Pantomimen und besonders Sprache und Schrift, durch welche wir Vorstellungen, Imaginationen, Urtheile und Begriffe im Seelenorgan zu erregen, die höheren Seelenkräfte zu rectificiren und den Kranken zur eignen Geistesthätigkeit zu wecken suchen“. Diese Klasse Reilscher Therapeutika wird für Schuberts Roman ausschlaggebend.

Die Kirche und die Götter liest sich streckenweise wie eine Etüde dieses ‚spirituellen Brownianismus‘. Von Gemütskrankheiten, die bis zur körperlichen Zerrüttung führen, sind so gut wie alle Hauptakteure des Romans betroffen und allesamt werden sie ‚psychisch‘ oder besser ‚geistig‘ kuriert. Die Ursachen dieses allgemeinen Übels sind enttäuschte oder mißgeleitete Liebe, Trennungsschmerz, Sehnsüchte nach vermeintlichen Idealen und immer wieder irrtümliche Befriedigung dieser Sehnsüchte. Die Verirrungen des Verstandes und der Gefühle, die den Roman durchziehen, sind deshalb nicht ausschließlich als narrative Gestaltungsmittel aufzufassen. Vielmehr sind sie medizinisch begründet – eine Begründung, die, wie Ambrosius’ Rede zeigt, tiefer nicht reichen könnte. Therapiert werden diese „Irrthümer“ angemessen durch sprachliche Mittel aus Reils dritter Klasse, durch Unterhaltungen, Erzählungen, Gebet und Predigt. Solcherart geistige Kuren sind langwierig und ungewiß. Das zeigt sich am deutlichsten an den Geschicken des Helden, der allen (mitunter recht expliziten) geistigen Behandlungen zum Trotz bis am Schluß an seiner schmerzhaften dilemmatischen ‚Verirrung‘ festhält. Von den „Allegorien und Sagen“ des alten Mönchs und den „alten Statuen der Vorwelt“, die allesamt „von den göttlichen Freuden der Liebe“ reden und

Romanus seine innere Wandlung zum Bewußtsein bringen, reißt sich dieser mit folgenden Worten los:

Aber auch heute, trotz dem fast unbezwinglichen Heimweh, will ich zu der ersehnten Wallfahrt eilen [...]. „Theurer Lehrer“, ruft er, ach warum muß ich euch so spät, noch an dem letzten Tag vor meinem Abschied von diesem geliebten Welttheil begegnen? O mein Vater und Freund! euch noch einmal danken will ich für die unvergeßlichen, hohen Lehren [...]. Denn auf viele lange Jahre wird mich mein Trieb in die weite Ferne führen [...].“ (II, 245-247)

Daß hier schließlich die Realpräsenz der Geliebten vonnöten ist, um den geistigen Pharmaka zum Durchbruch zu verhelfen, bestätigt allerdings nur, was Reil zu seiner ‚psychischen Curmethode‘ ausdrücklich festhält. Romanus’ Schicksal macht klar, daß sich solche subtilen Mittel „nur für Kranke“ eignen, „die noch soviel Seelenkraft haben, daß sie den Sinn der Zeichen fassen können“.⁷¹

Romanus’ Fall ist indessen kein im engeren Sinne pathologischer. Krankhaft wird das Irren aus Liebe beziehungsweise in der Liebe erst bei einigen Nebenfiguren. So etwa bei der reichen Römerin Cornelia, die durch ein „heimliches Leiden“ von einer langsamen Auszehrung bedroht wird (I, 154). Von ihrem Pflegevater jahrelang auf einem einsamen Landgut erzogen, isoliert von jeglicher (männlicher) Gesellschaft, entbrennt sie in „heftigster Liebe“ zu einem kranken fremden Jüngling, der von Ambrosius zur Therapie auf eben dieses Landgut gebracht worden ist (I, 157 f.). Ihre Liebe bleibt indessen unerwidert, da der begehrte Fernando seinerseits aus Liebeskummer an einer „sehr merklichen Schwermuth“ leidet. Nachdem dieser sich von Ambrosius durch gutes Zureden davon hat überzeugen lassen, daß seine geliebte Gattin Lucie nicht, wie er meinte, umgekommen ist, sondern lebt, verläßt er das Landgut. Die verschmähte Cornelia verfällt in „wüthende Ausbrüche von Eifersucht und Liebe“, die wenig später einer „großen Angst“ weichen, welche sich körperlich in lähmungsartigen Zuständen äußert (I, 161 f.). Von der Therapie, mit der Ambrosius seine auf den Tod kranke Patientin von ihren „heftigen Krämpfen“ zu erlösen versucht (I, 164 und 166), erfährt man zwar nicht viel Konkretes. Soviel wird aber immerhin deutlich, daß es der alte Arzt vor allem darauf abgesehen hat, Cornelia mit allen Mitteln der Überwachung und Überzeugung von ihrer heillosen Fixierung auf das irrtümliche Liebesobjekt abzubringen. Allerdings vermag erst das Auftreten des jungen Romanus, zu dem Cornelia ein uneingeschränktes Vertrauen faßt, die endgültige Gesundung herbeizuführen. Denn

⁷¹ Reil, Rhapsodien (Anm. 65), S. 213.

es ist dieses Vertrauen mehr als alle physischen Medikamente, das für Cornelias Genesung verantwortlich ist:

Im Gute der Donna war indeß ein große Veränderung vorgegangen. Als Romanus am andern Morgen bey seiner schönen Wirthin wie gewöhnlich vorgelassen wurde, fand er sie außer Bett. Sie kam ihm dankbar und mit einer Wärme, die weit mehr als bloße Höflichkeit schien, entgegen. Dieß hier, sagte sie, ist mein Retter, ohne seinen Beystand würde ich jetzt nicht herum gehen, ja ohne seine Hülfe würde ich vielleicht nicht mehr das Licht des Tages sehen können. Der junge Doktor, so viel der Dank der Donna ihm schmeicheln konnte, war betreten, denn ihm war bewußt, wie wenig seine Mittel, und wie viel [...] wahrscheinlich das günstige Vertrauen bey der ganzen Genesung gewirkt hatten. (I, 183 f.)

Auch der Verlauf dieser ‚psychischen Cur‘ bestätigt Reils zitierte Feststellung, eine Therapie mit psychologisch-sprachlichen Mitteln könne nur dann erfolgreich sein, wenn der Patient Einsicht in den Sinn der ihm vorgelegten (sprachlichen) ‚Zeichen‘ habe. Denn die Therapie des alten Arztes Ambrosius scheitert gerade daran, daß seiner Patientin die Einsicht in den Sinn seiner Therapie fehlt, die er „unerbittlich“ mit „unmäßiger Strenge“ und gegebenenfalls auch „jähzornig“ verfolgte. Gleichzeitig liegt im Scheitern von Ambrosius’ strengem Regime aber auch eine Kritik an Reil, dessen Schock-Therapie mit dem Ziel, den Kranken gewaltsam unter den Willen des Arztes zu zwingen⁷², als unzulänglich ausgewiesen wird. Wo „Zutrauen“ und ein „froher Glaube an den Arzt“ fehlen, vermag noch der „geistesmächtigste“ Doktor keinen „wohlthätigen Einfluß auf den Kranken“ zu nehmen.⁷³

In diesem Punkt distanziert sich Schubert also kritisch von Reil und folgt entschieden Browns anders lautender Überzeugung. Im Gegensatz zu Reil erklärt Brown nämlich, der Arzt dürfe sich niemals „übermäßiger Gemüthsbewegung als eines Heilmittels“ bedienen, wegen der „Gefahr, zu viel zu reizen“. Selbst „angenehmen Gemüthsbewegungen“ dürfe er nicht freie[n] Lauf“ lassen.⁷⁴ Von einer solchen Haltung zeugt vor allem die zweite ausführlichere Krankengeschichte-

⁷² Insbesondere dort, wo Reil von der Therapie schwerer Geisteszerrüttungen (Wahnsinn) handelt, spricht er immer wieder von „unterjochen“ und „zähmen“. Vgl. Reil, Rhapsodien (Anm. 65), S. 217 ff. Die Doppelstrategie von empathischem Mitleiden einerseits und Überwachen und Strafen andererseits hat Reil aus der frühen französischen Psychiatrie, namentlich von Pinels ‚traitement moral‘ übernommen. Pinels Methode ist anschaulich beschrieben bei Jean Starobinski: *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*. Basel 1960, S. 60 ff.

⁷³ Schubert, Briefe über das Studium der Medizin (Anm. 41), S. 22.

⁷⁴ Brown, Werke (Anm. 47), S. 299 f., §§ 276 und 278.

te in *Die Kirche und die Götter*. Sie ist im Stile der aus der zeitgenössischen medizinischen Fachliteratur bekannten Fallgeschichten gehalten⁷⁵ und berichtet vom Schicksal eines gemütskranken Liebespaars. Lenardo leidet an einer „Schwermuth, die er von seinem Großvater schien geerbt zu haben“ (II, 32), Rosalie an einer „grausamen Stimme, welche wie von innen kam“ und „in alle [ihre] Gedanken [und] Empfindungen hineinschrie“ (II, 34). Bevor die gegenseitige Liebe eine heilsame Wirkung entfalten kann, werden die Liebenden auseinandergerissen und verfallen beide durch die falsche Nachricht vom Tod des geliebten Partners in hoffnungslose Verzweiflung. In diesem Zustand trifft sie Romanus. Und in beiden Fällen ist es sein „innigstes Mitleiden“ (II, 52), das einen langsamen Genesungsprozeß ermöglicht. Als Therapeutikum reicht der „persönliche Antheil an den Leiden seiner Kranken“, den Schubert auch in seinen *Briefen über das Studium der Medizin* für unverzichtbar erklärt⁷⁶, allerdings nicht hin. Die Musik, die Gebete, die geistvollen Erzählungen und Belehrungen der Freunde und Ärzte vermögen die endgültige Wiederherstellung nicht selber zu leisten. Dennoch sind diese ‚geistigen Mittel‘ eine unabdingbare Voraussetzung dafür, daß die Therapie der schweren Gemütskrankheiten Melancholie und Schizophrenie – auch hier – durch die physische Wiedervereinigung der Geliebten erfolgreich sein kann, indem sie diese – in Übereinstimmung mit Browns Theorie – schrittweise vorbereiten.⁷⁷ So offenbart Ambrosius’ Patientengespräch mit Rosalie zugleich Glanz und Elend des ‚spirituellen‘ Brownianismus:

Es ist [...] euer Leiden, so niederdrückend es immer seyn mag, nicht neu, nicht einzig. Oft werden Personen an Geist und Körper schwächlich, von dieser, oder einer ganz ähnlichen Krankheit ergriffen. [...] Mit einiger Anstrengung des Willens läßt es sich leicht besiegen, denn nur in einem gewissen, noch unvollkommneren Grad der Bildung, sind wir unsrer Handlungen und unsrer Gedanken nicht Meister. Doch für euch hat das Schicksal ein schöneres und angenehmeres Heilmittel aufgefunden

⁷⁵ Zu dieser Textgattung vgl. am Beispiel der ‚magnetischen Kuren‘ Jürgen Barkhoff: Darstellungsformen von Leib und Seele in Fallgeschichten des Animalischen Magnetismus. In: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, hg. v. Hans-Jürgen Schings. Stuttgart, Weimar 1994, S. 214-241.

⁷⁶ *Briefe über das Studium der Medizin* (Anm. 41), S. 23.

⁷⁷ Vgl. Brown, *Werke* (Anm. 47), S. 298 ff., §§ 275-279. Die Lenardo-Rosalie-Episode scheint geradezu als Gegenstück zu einem bei Brown berichteten Fallbeispiel aus der römischen Antike angelegt worden zu sein. Darin wird von einer kranken römischen Mutter berichtet, die durch das unvermutete Auftauchen ihres in der Schlacht von Cannae vermeintlich gefallenen Sohnes einen solchen Schock erlitt, daß sie unverzüglich darauf starb (vgl. ebd., S. 26 f. und Röschlaubs Anmerkung S. 310).

den, als wir eins zu geben wüßten. Euer Lenardo lebt, liebt euch, und ist hier in der Nähe. (II, 135 f.)

Daß die Wiedervereinigung der Liebenden und damit auch ihre Heilung zustande kommen kann, dafür steht aber noch ein anderes ‚Mittel‘ ein. Es ist ein Gegenstand, eine Kette mit Porträtmedaillon, deren eine Hälfte dem kranken Lenardo im Auftrag Rosalies überbracht wird. Sinnvoll ergänzt sie die zweite Hälfte, die Lenardo als sein Heiligtum stets bei sich trug. Auf das Drängen seines Patienten hin, der eben aus einem Zustand totaler Apathie – in Browns Terminologie: Asthenie – erwacht ist, erzählt Romanus

mit vieler Vorsicht, wie er einen Theil [der Kette] bey ihm gefunden habe, der andre sey seinem Freund von einem jungen Frauenzimmer übergeben worden, welche keine andre seyn könne, als die, welche man hier abgebildet sähe [...]. Der Kranke hörte diese Erzählung stillschweigend an, aber ungläubig schüttelte er den Kopf, und blickte den Romanus an als ob er ihn Lügen strafen wolle. Aber schon nach einigen Stunden verfehlte diese so heilsame Arznei ihre Wirkung nicht. (II, 99 f.)

Mit dem Zusammenführen der beiden komplementären Hälften der Kette, dem „Zeichen des Verlöbnisses“, zitiert Schubert nicht nur die antike Urszene des ‚symbolon‘, des Symbolischen, das um 1800 zum Wesen der Literatur schlechthin erklärt wird. Die sich ergänzenden Kettenhälften fungieren auch therapeutisch als eines jener „Zeichen“ oder „Symbole“ aus Reils dritter Klasse ‚psychischer‘ Therapeutika, vermittels welcher „die höheren Seelenkräfte“ des Kranken „rectificirt“ und dieser „zur eignen Geistesthätigkeit“ angereizt werden sollen. Ein Ziel, das für die Romanfiguren so gut wie für die Romanleser gilt. In der Anekdote der zusammengeführten Kette verschränken sich Literatur und Medizin noch einmal sinnbildhaft für den ganzen Roman: Das (literarische) Symbol agiert als Pharmakon, das seinerseits dem Symbolischen – der Literatur – den Weg zur Heilung der Gegenwart weist.

Fassen wir zusammen: Schubert steht in der Nachfolge des Novalis, aus dessen Romanpoetik und -praxis er die narrativ-strukturellen ebenso wie die wirkungsästhetischen Modelle für seinen frühen Roman *Die Kirche und die Götter* bezog. Sein ‚Novalismus‘ steht im Zeichen eines auf die ‚Poetisierung der Welt‘ abzielenden Messianismus, dem sich der junge Autor wie viele seiner literarischen Gesinnungsgenossen zur Abfassungszeit des Romans auch lebensweltlich verpflichtet wußte. Diese Poetisierung, als deren Agent Schubert seinen Roman begriff, interpretierte der junge Arzt als therapeutischen Auftrag von universalem Format. Die theoretische Vorgabe für diesen

Therapieauftrag fand er, wie vor ihm schon Novalis, in der zeitgenössischen medizinischen Lehre John Browns, dessen ‚Erregungslehre‘ seinem wirkungsästhetischen Anliegen entgegenkam. Was Schubert an Browns Theorie faszinierte, waren allerdings nicht so sehr die Details als vielmehr die monistische Grundhaltung, mit der Brown alles Leben zum Ausfluß des einen Grundprinzips ‚Erregbarkeit‘ erklärte.⁷⁸ Die einfachen Verhältnisse, die in Browns Erregungslehre herrschen, prädestinierten diese dazu, als Panazee auch im Reiche des Geistes zu wirken. Nur hatte Brown in Schuberts Augen gerade die falsche Komponente der Geist-Leib-Einheit, nämlich das Leibliche, theoretisch stark gemacht und praktisch zu einem Arsenal elementarer materieller Pharmazeutika ausgebaut. Die ‚psychischen‘ oder vielmehr ‚geistigen‘ Kuren in Schuberts *Die Kirche und die Götter* dagegen sollten illustrieren, wie alles Leben, das individuelle wie das kollektive, das gesunde wie das kranke, nichts anderes als der allgemeine Weltgeist in seinen verschiedenen Zustandsformen ist. Sollte an diesen Zuständen etwas verändert werden, kamen deshalb letztlich nur ‚geistige Reizmittel‘ als Therapeutika in Frage. Während gutes Zureden und Heiligenlegenden aber bereits um 1804 in der medizinischen Praxis wenig ausgerichtet haben mögen, bot die Literatur jenen Freiraum an, in dem sich mit den phantastischsten Wirkungen dieser idealistischen Medizin und ihren ästhetischen Kuren experimentieren ließ. Indessen wird auch die Literatur kaum in der Weise heilsam auf die Leser und von diesen auf den Gang der Welt gewirkt haben, wie das von den Frühromantikern utopisch veranschlagt worden war. Schuberts früher Roman zeugt darum nicht nur vom therapeutischen Auftrag von Ästhetik und Medizin um 1800, sondern auch von ihrer Überanstrengung.

⁷⁸ „Ob wir daher auch mit Browns oberstem Grundsatz von der Erregbarkeit nicht übereinstimmen [!], so müssen wir doch gestehen, daß seine Ansicht von der Natur des Menschen und ihrem Verhältniß zur großen Welt viel reiner, wahrer und größer ist, als die Vorstellungen der meisten, die sich Physiologen nennen“, heißt es dazu in den *Briefen über das Studium der Medizin* (Anm. 41), S. 120 f.

Stefan Hoffmann (Mannheim)

Bretano mit McLuhan. Über die romantische Aufhebung unreiner Medien. Eschatologische Strukturen in der Medientheorie

I.

Medienrevolutionen sollten nicht ausschließlich auf Individuen – wie etwa Gutenberg oder Gates – zurückgeführt werden. Die Dynamik der Medienentwicklung hat ihre Ursache auch in „Wunschstrukturen“, die nicht so sehr in Einzelpersonen zu verorten sind, sondern eher als „Systemspannung“ begriffen werden sollte. Im Verlauf der Mediengeschichte macht Hartmut Winkler, der diese Ansicht in *Docuverse* vertritt, „beschreibbare Sets impliziter Utopien“ aus:¹ Laut Winkler lassen sich solche Wunschkonstellationen aus den Diskursen herleiten, die den jeweiligen medientechnologischen Umbruch begleiten und die gerade nicht dem Einzelnen zugerechnet werden können. Eine der impliziten Utopien des digitalen Datenuniversums ist die der Unifizierung.² Der Begriff meint nicht etwa Phänomene wie Multimedia oder ähnliche Konvergenzerscheinungen, sondern die Tendenz, neuen, beispielsweise digitalen, Medien eine synthetisierende Leistung zu unterstellen. Turings³ oder Kittlers⁴ Thesen von der universalen, diskreten Maschine und die Apologien des Verschwindens der Einzelmedien etwa bei Bolz⁵ sind nur einige der prominenteren Äußerungen medieninduzierter Vereinigungsphantasien. Wenn die Unifizierungsvision aber nicht auf einen technisch herstellbaren Medienverbund zielt, was ist dann gemeint? Die Antwort liegt in den Texten des Urvaters der spekulativen Medientheorie. Es ist Marshall McLuhans sprichwörtliches Oxy-

¹ Hartmut Winkler: *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*, München 1997, S. 17.

² Winkler (Anm. 1), S. 55ff.

³ Alan Turing: *Rechenmaschinen und Intelligenz*. In: Ders.: *Intelligence Service*, Berlin 1987, S. 159.

⁴ Friedrich Kittler: *Die künstliche-Intelligenz des Weltkriegs: Alan Turing*. In: Friedrich Kittler/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Arsenale der Seele*, München 1989, S. 196.

⁵ Einleitung von Norbert Bolz in: Norbert Bolz/Friedrich Kittler/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Computer als Medium*, München 1994, S. 10.

moron des globalen Dorfs, das auf eine Mediensynthese jenseits der bloßen elektronischen Verschaltung hindeutet.⁶ Bekanntlich ist laut McLuhan die Isolation ein signifikanter Effekt der Alphabetisierung, der Schriftkultur und des Buchdrucks. Die Isolation des Lesers und die Einsamkeit des Autors stehen im denkbar größten Gegensatz zum lebendigen Gespräch: „Getrenntsein des einzelnen, Kontinuität von Raum und Zeit und Einheitlichkeit der Kodizes sind die grundlegenden Merkmale einer zivilisierten und alphabetischen Gesellschaft.“⁷ Die elektronischen Medien bringen dagegen im *global village* die soziale Unmittelbarkeit wieder, indem sie die verstreuten Individuen versammeln und so im Dienst einer „Utopie der Nähe und einer selbstverständlich garantierten Ordnung“⁸ stehen. Die schriftkulturell bedingte Isolation wird also gewissermaßen ersetzt durch eine allgegenwärtige Kommunikation. Obwohl die Texte und Thesen des kanadischen Medientheoriegurus sicherlich beziehungswahnhaft Züge tragen⁹, sollte man nicht verkennen, daß sich in ihnen deutlich metaphysische Schemata offenbaren. Entsprechend vermutet auch Winkler, „daß der Idee einer universellen Vermittlung selbst ein irreduzibles religiöses Moment innewohnen könnte.“¹⁰ Die Vision von der Aufhebung der vielen, verstreuten Seelen in der einenden, elektronischen Mediensphäre ist die Urszene aller sich ganzheitlich gerierenden Medientheorien nach McLuhan und markiert gleichzeitig deren eschatologischen Kern. McLuhans medienhistorisches Modell weist nicht von ungefähr eschatologische Muster auf. Karl Löwith hat gezeigt, daß jede Ausprägung historischen Denkens in der westlichen Tradition auf christlich-jüdischen Dogmen gründet: „[...] weil der Westen, trotz allem, ein christlicher Okzident ist, ist auch sein historisches Selbstbewußtsein eschatologisch [...]“.¹¹ Auch wenn die christliche Hoffnung dem modernen Geschichtsdenken abhanden gekommen ist, bleibt doch die Struktur der Zukunftsorientierung erhalten: Die „biblische Überlieferung [hat] den Ausblick in die Zukunft eröffnet [...] als den Horizont einer künftigen Sinnerfüllung – zuerst jenseits und schließlich innerhalb der ge-

⁶ Marshall McLuhan: Die Gutenberg-Galaxis, Bonn 1995, S. 39f.

⁷ Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle, Dresden 1994, S. 133.

⁸ McLuhan (Anm. 7), S. 65.

⁹ Zu diesem Aspekt siehe in dem äußerst lesenswerten Aufsatz „Probing McLuhan“ der Agentur Bilwet (In: Dies.: Medien-Archiv, Bensheim 1993) insbes. S. 232.

¹⁰ Winkler (Anm. 1), S. 78.

¹¹ Karl Löwith: Weltgeschichte und Heilsgeschichte. In: Ders.: Der Mensch inmitten der Geschichte, Stuttgart 1990, S. 115-154, hier: S. 130.

schichtlichen Existenz.“¹² Es müßte also gar nicht unbedingt nach christlichen Überzeugungen bei einzelnen Medienhistorikern geforscht werden, weil die eschatologische Struktur dem westlichen Denken ursprünglich eingeschrieben ist. Im Falle McLuhans fällt aber beides – abendländische Tradition und gelebtes Christentum – zusammen. Der kanadische Philologe und Spezialist für englische Literatur war konvertierte nämlich in seinen zwanziger Jahren – bevor er begann, medienhistorische und medientheoretische Bücher zu veröffentlichen – zum Katholizismus. Derrick de Kerckhove, der als Nachfolger McLuhans in Toronto lehrt, widmet in seinem Buch *Schriftgeburten* dieser weithin unbekannten Seite des populären Medienwissenschaftlers ein ganzes Kapitel und beschreibt ausführlich die Befindlichkeiten des Konvertiten McLuhan.¹³ Schon während des Studiums beschäftigt McLuhan die Beziehung zwischen Kirche und Alphabetisierung resp. Buchdruck. Medien- und Kirchengeschichte scheinen ihm auf schicksalhafte Weise miteinander verknüpft zu sein:

Mir wurde klar, daß die Kirche in dieser Epoche [der Renaissance, S. H.] durch einen historischen Unfall, der von einer neuen Technologie verursacht wurde, auseinandergerissen und zerstört worden war. Die mittelalterliche Kultur, deren Fundament die Handschrift gewesen war, hatte einen völlig anderen Kommunikationsstil als diese bedrohliche Gemeinschaft, die plötzlich mit der Druckerpresse auftauchte.¹⁴

Die Gemeinschaft der Gläubigen – hier vor allem eine Gemeinschaft Hörender – wird letztlich durch die Verbreitung des Buchdrucks und die beginnende allgemeine Alphabetisierung gespalten: „[...] Luther und die ersten Protestanten hatten eine Schulausbildung und waren alphabetisiert. Sie haben also die neueste Entdeckung der Druckerpresse benutzt, um die Kluft zu vertiefen, die sie in Opposition zur romanischen Kirche stellte.“¹⁵ Der Katholik McLuhan versucht, die kulturellen Spätfolgen dieser Spaltung durch eine extrem heilsgeschichtliche Orientierung zu kompensieren:

Ich war nie Pessimist oder Optimist. Ich bin apokalyptisch. Unsere einzig wahre Hoffnung ist die Apokalypse. [...] Die weltlichen Institutionen in denen man sich gut oder schlecht fühlen kann, interessieren mich nicht. Ich kann diese Mentalität nicht begreifen.¹⁶

¹² Löwith (Anm. 11), S. 150.

¹³ Derrick de Kerckhove: *Schriftgeburten*, München 1995 (Im Original beziehungsreicher: *La civilisation video-chrétienne*), S. 105-120.

¹⁴ McLuhan zit. nach: Kerckhove (Anm. 13), S. 112.

¹⁵ McLuhan zit. nach: Kerckhove (Anm. 13), S. 113f.

¹⁶ McLuhan zit. nach: Kerckhove (Anm. 13), S. 120.

Der Medientheoretiker McLuhan spricht nicht anders. Aus seiner stark eschatologisch geprägten Perspektive bewertet er den Advent der elektronischen Medien und die von ihnen bewirkte allgemeine Interdependenz als Ergebnis jahrhundertelanger Bemühungen zur Überwindung der Fragmentierung durch Medien. Ohne allzusehr zu übertreiben, könnte man McLuhans Selbstverständnis als das eines Propheten bezeichnen, denn er versteht sich als Verkünder der neuen Möglichkeiten, auf die niemand so recht vorbereitet zu sein scheint:

In unserem langen Bemühen für das Abendland wieder eine Einheit des Empfindens, des Denkens und Fühlens zurückzuerlangen, sind wir ebensowenig darauf gefaßt gewesen, die sich aus einer solchen Einheit ergebende Stammeskultur anzunehmen, wie wir auf die Fragmentierung der menschlichen Psyche durch die Buchdruckkultur vorbereitet waren.¹⁷

Was bedeutet nun dieser Befund einer eschatologischen Struktur von Mediengeschichte für die Medientheorie und den Medienbegriff? Scheinbar, so Winklers abstrahierendes Resümee, werde Vermittlung in diesen Kontexten begriffen als „allgemeine, zentripetale Kraft, die der zentrifugalen der Differenzierung entgegengesetzt ist.“¹⁸ Daraus folge,

daß Unifizierung und Unifizierungsphantasien nur ein Extrem dieses allgemeinen Prinzips der Vermittlung darstellen; eine Vermittlung nämlich, die die Differenzen des Vermittelten negiert und in einer vorgestellten ‚Einheit‘ scheinhaft oder tatsächlich zur Ruhe bringt.¹⁹

Winkler hält nun der verbreiteten Auffassung, daß die *integrative Macht der neuen Medien* ihre vorrangige Eigenschaft sei, in überzeugender Weise *Partikularität und Differenzierungskraft der Medien* und eine daraus resultierende Pluralität der Medienlandschaft entgegen: Erstens sei die Koexistenz alter und neuer Medien kein überwindbares Übergangsstadium, und zweitens werde sich auch bei den Computermedien eine Vielzahl der Projekte und Texte durchsetzen.²⁰ Er glaubt daher, „im Medienbegriff selbst einen neuen und weitgehend unvermuteten Zug“, nämlich den der Differenzierung, offenlegen zu können.²¹ Aus begriffsgeschichtlicher Sicht muß allerdings angemerkt werden, daß die Aufmerksamkeit für die Dynamik der *bei-*

¹⁷ McLuhan (Anm. 6), S. 40.

¹⁸ Winkler (Anm. 1), S. 77.

¹⁹ Winkler (Anm. 1), S. 77.

²⁰ Winkler (Anm. 1), S. 79.

²¹ Winkler (Anm. 1), S. 76.

den medienbegrifflichen Aspekte Integration und Differenzierung eine weitaus längere Tradition hat. Schon ein abstrakter Vermittlungsbegriff impliziert ja eine Doppelfunktion des Mediums als trennende und gleichzeitig verbindende Instanz. Auch ein semasiologischer Ansatz der Medienbegriffsgeschichte wird schon sehr früh Verwendungsweisen von ‚Medium‘ feststellen können, die semantisch im Spannungsfeld von Unifikation und Differenzierung zu verorten sind. Das Wort ‚Medium‘ führt Zerstreuung und Täuschung als auch Erlösung und Heil mit im semantischen Gepäck.²² In der Romantik ist dieser vermeintlich unvermutete Zug von Medienbegriff und -metapher fast schon *common sense*. Unsere These lautet also, daß ein eschatologischer Aspekt schon lange zum Medienbegriff gehört und wir belegen diese Behauptung an einer Passage aus *Godwi*, dem wohl wichtigsten frühromantischen Roman. Um die spezifisch frühromantische Verwendungsweise des Wortes Medium als ‚Medium der Reflexion‘ zu den Medienutopien McLuhans in Beziehung setzen zu können, ist es jedoch zunächst erforderlich, einige der philosophischen Grundlagen und Voraussetzungen des Reflexionsmedienbegriffs zu erläutern.

II.

In seiner Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* arbeitet Walter Benjamin die Grundlagen einer frühromantischen Erkenntnistheorie heraus und geht insbesondere auf den Reflexionsmedienbegriff ein.²³ Der Reflexionsbegriff bei Fichte zielt nicht auf Reflexion als Erkenntnis durch Anschauung, sondern im Sinne einer Selbsterkenntnis der Methode, oder einfacher: als Denken des Denkens. Im Gegensatz zu Fichte stellen aber die frühromantischen Autoren, und hier insbesondere Friedrich Schlegel, auf die Unendlichkeit des Reflexionszusammenhangs ab.²⁴ Es geht ihnen dabei nicht um ein bloßes, zielloses Weiterlaufen des Denkens des Denkens, sondern um dessen Auflösung, die man sich als systematische Herstellung eines unabschließbaren Zusammenhangs durch zahllose Vermittlungsvorgänge in einem Absolutum vorzustellen hat.²⁵ Jede

²² Vgl. Stefan Hoffmann: Geschichte des Medienbegriffs bis 1900, (Diss) Mannheim 2001.

²³ Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. In: Ders.: Gesammelte Schriften, I, 1, Frankfurt 1974, S. 7 – 122. Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch: Hoffmann (Anm. 22).

²⁴ Benjamin (Anm. 23), S. 25.

²⁵ Benjamin (Anm. 23), S. 31.

einzelne Reflexion ist als denkendes Erfassen unmittelbar, genauso wie die Gesamtheit aller Reflexionsstufen, das Absolutum, in dem die einzelne Reflexionsform sich schließlich auflöst. Der Zusammenhang der Reflexionen dagegen ist ein mittelbarer.²⁶ Der absolute Vermittlungszusammenhang kann als „reflexive Synthesis“ beschrieben werden. Synthesis heißt hier die Einverleibung anderer Reflexionszentren resp. die Aufhebung der Trennung: „Es gibt also in der Tat keine Erkenntnis eines Objekts durch ein Subjekt. Jede Erkenntnis ist ein immanenter Zusammenhang im Absoluten, oder wenn man will, im Subjekt.“²⁷ Auf diese Weise sehe beispielsweise „Schlegel unmittelbar und ohne daß er dies eines Beweises bedürftig hielte, das ganze Wirkliche in seinem vollen Inhalt mit steigender Deutlichkeit bis zur höchsten Klarheit im Absolutum sich in den Reflexionen entfalten.“²⁸ Dieses Erkenntnischema wird laut Benjamin vom methodischen zum „ontologischen Absolutum“, weil das „erste ursprüngliche, stoffliche Denken“ ein „erfülltes substantielles“ ist.²⁹ Das Erkennen ist freilich dann überhaupt nicht mehr von der Wahrnehmung zu trennen: „Ohnehin ist es klar, daß diese Erkenntnistheorie es zu keiner Unterscheidung von Wahrnehmung und Erkenntnis bringen kann [...]. Die Erkenntnis ist ihr zufolge in gleich hohem Grad unmittelbar als es die Wahrnehmung nur irgend sein kann [...].“³⁰ Daraus folgt für Benjamin eine Identität der Medien: „Das Medium der Reflexion, des Erkennens und des Wahrnehmens fällt bei den Romantikern zusammen.“³¹ Der Reflexionsmedienbegriff zielt daher folgerichtig nicht nur auf die jeweiligen Einzelreflexionen, sondern auch auf das Absolutum, in dem diese sich verbinden. Benjamin weist ausdrücklich auf die Zweideutigkeit des Kompositums hin, auf die es uns hier ankommt:

Der Doppelsinn der Bezeichnung bringt in diesem Falle keine Unklarheit mit sich. Denn einerseits ist die Reflexion selbst ein Medium – kraft ihres stetigen Zusammenhanges, andererseits ist das fragliche Medium

²⁶ Benjamin (Anm. 23), S. 26f.

²⁷ Benjamin (Anm. 23), S. 58.

²⁸ Benjamin (Anm. 23), S. 32.

²⁹ Benjamin (Anm. 23), S. 54f.

³⁰ Benjamin (Anm. 23), S. 58.

³¹ Benjamin (Anm. 23), S. 60. Im übrigen ist Schlegel sich der terminologischen, sprich wahrnehmungstheoretischen Grundlage der frühromantischen Medienmetapher durchaus bewußt: „Um sich über die mediale Natur des Absoluten, das er im Sinne hat, vollkommen deutlich auszusprechen, nimmt Schlegel einen Vergleich vom Lichte her: ‚der Gedanke des Ichs...ist...als das innere Licht aller Gedanken zu betrachten. Alle Gedanken sind nur gebrochene Farbenbilder dieses inneren Lichtes [...]‘.“ Benjamin (Anm. 23), S. 37.

ein solches, in dem die Reflexion sich bewegt – denn diese, als das Absolute, bewegt sich in sich selbst.³²

Unter dem Reflexionsmedienbegriff ist also, folgt man Benjamin, zweierlei zu verstehen: Einerseits bezieht er sich auf den Reflexionsvorgang selbst als ein Medium des Denkens des Denkens, andererseits bedeutet ‚Reflexionsmedium‘ ein den einzelnen Reflexionen übergeordnetes Erkenntnisssystem, also etwa die Natur(-wissenschaft), die Religion oder die Kunst.³³ Im Fall der Kunst wird deutlich, daß der Reflexionsmedienbegriff sowohl auf die *Kunstidee* als Ganzes als auch auf den einzelnen *Kunstgegenstand* zielen kann, wie Reiner Matzker feststellt:

Mit der frühromantischen Definition der Kunst als Medium offenbart sich bereits der Konflikt zwischen einer ideellen und materiellen Medienauffassung: die Kunst, das ist der Kunstgegenstand und die Kunstidee zugleich. Nur aus solipsistischer Sicht ist allein die Idee das Medium der Vermittlung.³⁴

Walter Benjamin hat den romantischen Begriff vom Kunstwerk und die Idee der Kunst in ähnlicher Weise herausgearbeitet. Das einzelne romantische Kunstwerk sei als ein Reflexionszentrum innerhalb des Reflexionsmediums Kunst zu verstehen. Das Kunstwerk zeichne sich durch praktische Reflexion aus, es umfasse kleinere und größere Zusammenhänge und gebe so – in seiner Begrenztheit – einen Hinweis auf die Unendlichkeit der Kunst. Die Aufhebung dieser Begrenzung und die Darstellung der Relationen des Kunstwerks zu anderen Kunstwerken und endlich die Auflösung der individuellen Reflexionen dieser einzelnen Kunstwerke in einer höheren Reflexionstufe führten zur absoluten Reflexionstufe im unendlichen Medium der Reflexion.³⁵ Die Kunst – und insbesondere die Poesie – ist für Benjamin das frühromantische Reflexionsmedium *par excellence*: „Die Kunst ist eine Bestimmung des Reflexionsmediums, wahrscheinlich die fruchtbarste, die es empfangen hat.“³⁶ Bleiben wir also bei der frühromantischen Kunstauffassung und werfen einen prüfenden Blick auf den Medienbegriff in der ‚Theorie‘ des Romantischen, wie sie in Clemens Brentanos *Godwi* diskutiert wird, um den Zusammenhang

³² Benjamin (Anm. 23), S. 36 (Fn).

³³ Reiner Matzker: Das Medium der Phänomenalität. Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte, München 1993, S. 8.

³⁴ Matzker (Anm. 33).

³⁵ Benjamin (Anm. 23), S. 72ff.

³⁶ Benjamin (Anm. 23), S. 62.

von ursprünglicher Einheit, Ausdifferenzierung und als Utopie aufscheinender Unifizierung im Zusammenhang mit dem Medienbegriff genauer fassen zu können.³⁷

III.

In einem Brief an Dorothea Veit gibt Brentano seinem Bedauern über den Verlust des ursprünglichen allgemeinen Zusammenhangs der Dinge und Phänomene Ausdruck:

Alles ist zerlegt und im einzelnen zusammen gestellt, die Liebe ist das Leben, die Kunst ist allgemeiner Nahmen aller Sinne, das Sehen, Fühlen, und Hören, etc. jedes in sich selbst lebendig allein hingestellt, mit den traurigen Spuren des Vermissens des Ganzen Zusammenhangs.³⁸

Im zweiten Teil von Brentanos Romans *Godwi* ist genau dieser vermißte Zusammenhang und der fragmentarische Charakter des Wirklichen Thema eines Gesprächs über ‚das Romantische‘, das in einem Jägerhaus zwischen Godwi, Haber und dem Ich-Erzähler Maria stattfindet. Das romantische Kunstwerk, „welches seinen Gegenstand nicht allein bezeichnet, sondern seiner Bezeichnung selbst noch ein Colorit giebt [...]“ wird dort dem „reinen, schönen Kunstwerk“ gegenübergestellt, „das seinen Gegenstand bloß darstellt [...]“. ³⁹ Das reine Kunstwerk ahmt seinen Gegenstand – die Natur – nach, wohingegen das romantische ihn gewissermaßen erst konstruiert. Als Metapher für diese Eigenart des romantischen Kunstwerks dient der Begriff des unreinen *Medium diaphanum*⁴⁰, worunter im Roman ein zwar transparentes, die Wahrnehmung aber durch Schliff oder Farbe verzerrendes Glas verstanden wird:

Alles was zwischen unserm Auge und einem entfernten zu Sehenden als Mittler steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem seinigen mitgiebt ist romantisch.[...] das Romantische ist

³⁷ Die Ausführungen zur Medienmetapher in Brentanos *Godwi* folgen weitestgehend: Hoffmann (Anm. 22).

³⁸ Brief vom August/September 1800, zit. nach dem Anhang „Lesarten und Erläuterungen“ der Ausgabe: Clemens Brentano: *Godwi* oder das steinerne Bild der Mutter. In: Ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 16, Prosa I, Stuttgart u.a. 1978, S. 667.

³⁹ Brentano (Anm. 37), S. 316.

⁴⁰ Zum ästhetischen Begriff des *Medium diaphanum* (durchscheinendes Medium) vgl. Hoffmann (Anm. 22), passim: Ein *Medium diaphanum* im Sinne der aristotelischen Aisthesislehre ist ein transparenter Stoff oder Körper, der für das Sehen unabdingbar ist. Klassische *Media diaphana* sind Wasser, Luft und Kristalle.

also ein Perspektiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases.⁴¹

Diese Eigenart mache etwa Übersetzungen romantischer Texte so schwierig, weil neben dem Dargestellten auch noch dessen Gestalt, also eben das Kolorit, der Ton in der anderen Sprache getroffen werden müsse, der eigentlich unübersetzbar sei: „Tonspiele können nicht übersetzt werden, wol aber Wortspiele.“⁴² Nach frühromantischer Auffassung sind Übersetzungen immer auch Neuschöpfungen und daher auch Dichtungen, und folgerichtig heißt es in *Godwi*: „Das Romantische selbst ist eine Uebersetzung.“⁴³ Der Übersetzer der reinen Kunstwerke „darf bloß die Sprache übersetzen, so muß sich seine Uebersetzung zu dem Original immer verhalten, wie der Gypsabdruck zu dem Marmor.“⁴⁴ Eine Übersetzung falle hier vergleichsweise leicht, denn „obschon sie etwas weiter von uns entfernt sind,“ seien die „reinen Dichter“ und ihre Texte gerade deswegen auch näher, „weil diese große Ferne jedes Medium zwischen ihnen und uns aufhebt, welches sie uns unrein reflektieren könnte.“⁴⁵ Diese Medienmetapher ist einigermaßen komplex. Der Vergleich des romantischen Kunstwerks mit einem verfärbenden oder verzerrenden Glas ist noch leicht nachvollziehbar, was aber hat es mit der Rede vom aufgehobenen unreinen Medium im Zusammenhang mit dem reinen Kunstwerk auf sich? Wenn alles nur vermittelt erscheint, wie und wieso wird dann bei den reinen Dichtern jedes unreine Medium aufgehoben? Für diese soll nämlich gelten: „Wir sind alle gleichweit von ihnen entfernt, und werden alle dasselbe in ihnen lesen, weil sie nur darstellen, ihre Darstellung selbst aber keine Farbe hat, weil sie Gestalt sind.“⁴⁶ Das ‚reine Medium der Darstellung‘ läßt den Gegenstand ungebrochen passieren und die Dichter selbst treten zurück; sie werden gewissermaßen identisch mit dessen Gestalt und verändern ihn nicht durch individuelle Formgebung, wie es die romantischen Dichter tun. Die Medienmetapher wird hier also weitergeführt: Den romantischen Dichtern wird das unreine und brechende, also farbige oder geschliffene Medium zugeordnet, den reinen Dichtern dagegen implizit das reine Medium, das – getreu der aristotelischen und thomistischen Definition des idealen Mediums – keine eigene Farbe hat und so die Far-

⁴¹ Brentano (Anm. 37), S. 314.

⁴² Brentano (Anm. 37), S. 319.

⁴³ Brentano (Anm. 37), S. 319.

⁴⁴ Brentano (Anm. 37), S. 316f.

⁴⁵ Brentano (Anm. 37)

⁴⁶ Brentano (Anm. 37), S. 316.

be des Wahrnehmungsgegenstandes annehmen kann.⁴⁷ Wegen dieser Metaphorik ist die naheliegende Deutung der fraglichen Aussage, daß nämlich der romantische Dichter durch sein Werk ‚durchscheine‘ und der reine Dichter nicht, unbefriedigend.⁴⁸ Zwar ist es richtig, daß in der Konzeption des Romantischen, wie sie in *Godwi* erläutert wird, der Künstler als Vermittlungsinstanz in den Bereich der Betrachtung tritt.⁴⁹ Völlig unberücksichtigt bleibt aber bei einer solchen Sichtweise neben der zentralen Metaphorik beispielsweise auch die Bestimmung der ‚großen Entfernung der reinen Dichtung‘, von der Maria spricht. Wir schlagen vor, diese große Entfernung – im Sinne des Konzepts der Universalpoesie – vor allem als literaturhistorische Kategorie zu interpretieren und die Epoche der hellenischen Dichtkunst, die laut Friedrich Schlegel „ein mächtiger Strom der Darstellung“⁵⁰ gewesen sei, für die Chiffre der reinen und schönen Dichtung einzusetzen. Die Medienmetapher steht dann nicht nur für die Modalitäten des Durchscheinens des romantischen Künstlers durch sein Werk, sondern auch für ein Vermittlungsmodell der frühromantischen Konzeption von Kunst- und Kulturgeschichte, das im folgenden umrissen werden soll und das im Einklang mit dem erkenntnistheoretischen Reflexionsmedienkonzept steht.

Zum weiteren Verständnis lohnt es sich, die im Umfeld des Gespräch über das „Romantische“ stehende Beschreibung der Anlage und der Effekte eines nach Ansicht der Protagonisten wahrhaftig romantischen Kunstwerks genau zu lesen. Es handelt sich dabei um ein kunstvoll angelegtes, illuminiertes gläsernes Wasserbecken.⁵¹ Die Wände eines Saals des Jägerhauses sind mit Gebüschern bemalt und werden vom Sonnenlicht beleuchtet, das, reflektiert von mehreren

⁴⁷ „Denn das, was Medium für einen Sinn ist, darf nichts von einem Sinnenfälligen haben, das für jenen Sinn eigentümlich ist. So darf das durchsichtige Medium keine Farbe haben.“ (Thomas von Aquin: *Die Seele. Erklärungen zu den drei Büchern des Aristoteles „Über die Seele“*, Wien 1937, S. 284).

⁴⁸ Vgl. Helga Encke: *Bildsymbolik im „Godwi“ von Clemens Brentano*, (Diss.) Köln 1957, S. 91ff.

⁴⁹ Encke (Anm. 47), S. 93.

⁵⁰ Friedrich Schlegel: *Epochen der Dichtkunst*. In: Bernhard Sorg (Hg.): *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel*, Dortmund 1989 (Nachdruck der Ausgabe 1798 – 1800), S. 798.

⁵¹ Dieses romantische Kunstwerk ist allerdings nicht nur eines, das lediglich, wie Benno von Wiese schreibt, „stellvertretend für das romantische Kunstwerk [steht]“ (Ders.: *Brentanos „Godwi“*. In: Ders.: *Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik*, Düsseldorf 1968, S. 246), sondern darüber hinaus als Seinssymbol zu verstehen ist. Wir lehnen uns im folgenden an die Interpretation von Encke an (Anm. 48), S. 98 – 100.

Spiegeln, durch grüne Glasscheiben an der Decke fällt. In einem Wasserbecken befinden sich Früchte ebenfalls aus grünem Glas von verschiedener Farbintensität. Am Ende des Gesprächs „erhellte sich der dunkle Saal, es ergoß sich ein milder grüner Schein von dem Wasserbecken, das ich beschrieben habe. Sehen Sie, wie romantisch, ganz nach Ihrer Definition. Das grüne Glas ist das Medium der Sonne.“⁵² Maria bringt sofort den Inhalt des vorausgegangenen Gesprächs und insbesondere Godwis Definition des Romantischen als ‚Perspectiv‘ mit dem beleuchteten Saal in Verbindung. In dem Kapitel, das der Beschreibung folgt, gibt Maria seiner Überraschung über diese wunderbare Erscheinung Ausdruck:

Dann glühte das ganze Becken in mildem grünem Feuer und die schillernden Tropfen, die zwischen den Früchten hervor drangen, leuchteten und sammelten die verschiedenen Grade des Feuers in dem Boden des Beckens, das mit grünen Spiegel überzogen die immer gleiche Menge des Wassers mit einer zurückstralenden Seele belebte, und in dieser brannte das Ganze noch einmal reflektiert.⁵³

Für Maria ist das beseelte und belebte Spiel der Lichtreflexe im grünen Glasmedium nicht weniger als ein Sinnbild des Lebens: „Hier ist Ton, Farbe und Form in eine wunderliche Verwirrung gekommen. Man weiß gar nicht was man fühlen soll. Es lebt nicht und ist nicht todt, und es steht auf allen Punkten auf dem Uebergange, und kann nicht fort, es liegt etwas banges, gefesselt darin.“⁵⁴ Die Effekte, die das grüne Glasmedium zeitigt, sind Übergänge zwischen Leben und Tod, gleichzeitig ist es gefangen im Diesseitigen, wo Ton, Farbe und Form in einer bestimmten Weise zusammenkommen. Mit anderen Worten: Dieses Medium ist die Instanz, mit deren Hilfe wir eine Ahnung des Jenseitigen und Übersinnlichen bekommen, eine Ahnung von dem also, was außerhalb unserer augenblicklichen Wahrnehmungsmöglichkeiten liegt. In der illuminierten Anlage steht das Sonnenlicht für dieses Außen, der Saal selbst stellt das Leben und die irdische Welt dar. Godwi bemerkt dazu: „Aufhören wird es bald, wenn sich nur die Sonne wendet. In der Einrichtung liegt das Schöne, daß es mit dem himmlischen Lichte in Verbindung steht. Wenn die Sonne sich wendet, verliert es sein Leben und stirbt.“⁵⁵ Tatsächlich wird also dieses Kunstwerk von den Betrachtern „als Symbol des menschlichen Seins gefasst.“ Das Jenseitige, „[d]ie Sonne ist das reine, göttli-

⁵² Brentano (Anm. 37), S. 319.

⁵³ Brentano (Anm. 37), S. 320.

⁵⁴ Brentano (Anm. 37).

⁵⁵ Brentano (Anm. 37), S. 321.

che Licht, das Transcendente, das nur mittels des reinen Gefühls erfahren und empfangen wird [...].“ Das Diesseits ist der Saal und das Kunstwerk, in dem das Transcendente nur vermittelt erscheint: „Erst durch die Reflexion im Innern wird sie [die Sonne] der begrenzten, endlichen Welt, hier symbolisiert in der Laube, sichtbar.“ Im Kunstwerk begegnen sich die beiden Sphären: „Die Kunst, in der die beiden sich scheinbar ausschließenden Welten zusammengeführt werden, ist von daher nichts anderes als das Spiegelbild des menschlichen Seins [...].“⁵⁶

Diese Sicht der Kunst als Sinnbild des Lebens stimmt überein mit einer Definition der Poesie von Friedrich Schlegel, wonach die Natur selbst schon Poesie ist: Die Natur

aber ist die erste, ursprüngliche [Poesie], ohne die es gewiß keine Poesie der Worte geben könnte. Ja wir alle, die wir Menschen sind, haben immer und ewig keinen andern Gegenstand und keinen andern Stoff aller Thätigkeit und aller Freude, als das eine Gedicht der Gottheit, dessen Theil und Blüthe auch wir sind – die Erde.⁵⁷

Nun wird die Dynamik von Differenzierung und Unifikation immer deutlicher erkennbar. Sowohl die Kunst- als auch die Naturgeschichte verlaufen vom Verlust des paradiesischen Ursprungs und der anfänglichen Einheit durch eine lange Phase der Zersplitterung und Ausformung individueller Naturformen bis hin zum Aufscheinen der möglichen Wiedererlangung der Anfangseinheit durch die Zusammenführung von Kunst und Wissenschaft. Dieser Ablauf gilt auch für die frühromantische Literaturgeschichte:

Die erste Masse hellenischer Dichtkunst, das alte Epos, die Jamben, die Elegie, die festlichen Gesänge und Schauspiele; das ist die Poesie selbst. Alles, was noch folgt, bis auf unsre Zeiten, ist Ueberbleibsel, Nachhall, einzelne Ahndung, Annäherung, Rückkehr zu jenem höchsten Olymp der Poesie.⁵⁸

Für den Medienbegriff bedeutet das: Genauso wie nach der Zersplitterung der Einheit von Geist und Natur in die einzelnen Lebensformen der Schöpfer und der ursprüngliche Zusammenhang allenfalls noch durch die Naturmedien erkennbar werden können, so geben die Kunstwerke in ihrer jeweils individuellen Form eine ‚Ahndung‘ von längst vergangenen Zeiten, in denen Natur und Poesie eins waren. Und genauso wie der romantische Naturwissenschaftler – hier ist un-

⁵⁶ alle Zitate: Encke (Anm. 47), S. 99f.

⁵⁷ Schlegel (Anm. 49), S. 789.

⁵⁸ Schlegel (Anm. 49), S. 802.

bedingt Johann Wilhelm Ritter zu nennen⁵⁹ – den ursprünglichen, göttlichen Zusammenhang von Geist und Natur durch das Experiment und die Naturbeobachtung benennen und erkennbar machen kann, so führt die Betonung des Romantischen an den Kunstwerken, also die Betonung ihrer individuellen, jeweils unterschiedlich vermittelnden Gestalt zu einer programmatischen Bewertung der Kunst, wie wir sie auch bei Friedrich Schlegel finden. Die vereinzelt Kunstwerke ergeben ihm zufolge in ihrer Zusammenfassung eine Einheit, eine „neue Mythologie“, die den mythologischen Ursprung der Kunst wieder in hellem Licht aufscheinen läßt: „Die neue Mythologie muß [...] aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke seyn, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten, ewigen Urquell der Poesie [...]“⁶⁰ Das jeweils einzelne Kunstwerk ermöglicht in diesem Zusammenspiel gerade dank seiner Individualität die Annäherung an einen übergeordneten Zusammenhang, die allerdings nicht als Rückkehr in einen Naturzustand mißzuverstehen ist, sondern als Bewußtseinssteigerung und Überführung in einen Zustand, der an „Künstlichkeit“ alle Kunstwerke übertrifft.

Marias These von der Reinheit und Unmittelbarkeit der frühen Dichtungen, die nicht „durch ein Medium unrein reflektiert werden“, ist nun vor diesem Hintergrund einer Verfalls- und Erlösungsgeschichte zu verstehen. Die Aufhebung von einzelnen, unreinen Medien in einem absoluten, reinen Medium steht für die – ursprünglich vorhandene oder als Zukunftsperspektive aufscheinende – Möglichkeit der Einheit von Wort, Geist und Natur. Die frühen Dichtungen beispielsweise sind so nahe am „Urquell der Poesie“, sind so sehr Darstellung, in der sich „die Fülle der Erde und der Glanz des Himmels freundlich spiegeln“⁶¹, daß sie den Nachgeborenen überhaupt nicht als Werke von Künstlerindividuen erkennbar sind. Was im Rückblick als Aufhebung unreiner Medien erscheint, ist nichts anderes als deren ursprüngliches Fehlen. Die Ausdifferenzierung der poetisch-natürlichen Einheit in fragmentarische Teile ist am Anfang der Literaturgeschichte noch nicht ausgeprägt, und die einzelnen Kunstwerke weisen noch deutlich sichtbare Verbindungen zum Naturganzen auf. Bleibt nur noch zu bemerken, daß auf der anderen Seite, in der Zukunft, die unreinen Medien ebenfalls ‚aufgehoben‘ sein wer-

⁵⁹ Johann Wilhelm Ritter, Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers, Hanau 1984 (Nachdruck der Ausgabe Heidelberg 1810).

⁶⁰ Friedrich Schlegel: Rede über die Mythologie. In Athenäum (Anm. 49), S. 826.

⁶¹ Schlegel (Anm. 49), S. 798.

den. Das erfordert aber eine Erkenntnisanstrengung, wie sie von Benjamin beschrieben wird. Die Aufhebung einzelner, versprengter und unreiner Medien in einem absoluten Reflexionszusammenhang, also in einem reinen Medium ist eine Aufgabe der romantischen Kunstkritik, die hier synchron mit der romantischen Naturwissenschaft wirkt.⁶² Sowohl die romantischen Kunstwerke als auch die naturwissenschaftlichen Experimente und Erkenntnisse sind, so die Quintessenz dieser Überlegungen, unreine Medien, die im reinen und absoluten Medium aufgehoben sind.

4.

Die beiden Aspekte der Unifizierung und der Differenzierung tauchen in der Medientheorie des zwanzigsten Jahrhunderts also nicht unvermutet auf. Die Systematik der Medienaufhebung folgt vielmehr bei McLuhan wie bei Brentano (und anderen Autoren) einem verfalls- und erlösungsgeschichtlichen Grundmuster: Eine ursprüngliche Einheit der Wahrnehmung, der Erkenntnis, der Kommunikation, des Naturganzen, etc. differenziert sich im zeitlichen Verlauf aus in vermeintlich disparate, in jedem Fall aber getrennte Bereiche, Phänomene und Objekte. Hier kommt nun der Vermittlungsgedanke ins Spiel, denn einige dieser Einheiten werden wahrnehmungsmetaphorisch als Medien begriffen, die zwar als ‚Spaltprodukte‘ der verlorengegangenen Einheit Instanzen der Trennung sind, gleichzeitig aber an den ursprünglichen Zusammenhang erinnern können. Eine Erkenntnismöglichkeit ist die Zusammenschau der zerstreuten Elemente oder – wie in *Godwi* – der Zugang über das einzelne Kunstwerk. Diese synoptischen oder ästhetischen Anstrengungen (das gilt genauso für naturwissenschaftliche, theologische, etc.) markieren bereits den Schritt der ersten Reflexion. Insofern sind die vereinzelt (Kunst-)Dinge Reflexionsmedien. Bei McLuhan entspricht dieser Stufe der Vereinzelung die Herausbildung des Schriftmediums und insbesondere des Buchdrucks. Und Brentanos ästhetische Anstrengungen zur Überwindung der Isolation finden ihr Pendant in McLuhans Medieneschatologie in den die neue Interdependenz bewirkenden elektronischen Medien. Der zweite Schritt folgt mit der Aufhebung der vielen, ver-

⁶² „Die Erkenntnis in dem Reflexionsmedium der Kunst ist die Aufgabe der Kunstkritik. Für sie gelten alle diejenige Gesetze, welche allgemein für die Gegenstandserkenntnis im Reflexionsmedium bestehen. Die Kritik ist also gegenüber dem Kunstwerk dasselbe, was gegenüber dem Naturgegenstand die Beobachtung ist, es sind die gleichen Gesetze, die sich an verschiedenen Gegenständen modifiziert ausdrücken.“ Benjamin (Anm. 23), S. 65.

streuten Einzelmedien im Absolutum. Die totale Vermittlung schlägt um in unmittelbare Erkenntnis, und die globale Kommunikation wird zur Kommunion.⁶³ Entgegen Winklers Einschätzung stellen wir also fest, daß die Dichotomie von universeller Einheit und Zerstreuung schon länger zum Medienbegriff gehört. Unsere historisch-semantische Lektüre der romantischen Vermittlungsmodelle vermag aber die These Winklers, daß Vermittlung und Differenzierung im gleichen Maße wichtige Bedeutungsaspekte des Medienbegriffs sind, unbedingt zu unterstützen. Sie lehrt im übrigen auch, daß beide Momente immer Bestandteile medienwissenschaftlicher Erwägungen sein sollten, um extreme und unsinnige Wertungen zu vermeiden. Sonst steht eben dem deprimierten „Vermissen des Ganzen Zusammenhangs“ die bloße Affirmation der „neuen Mythologie“ gegenüber: Die bekannte Konstellation, wie sie sich auch in der Mediengeschichte immer wieder als Wechselspiel von Medienkritik und Medieneuphorie reproduziert.⁶⁴ Beide Haltungen sind eschatologisch, insofern sie nämlich davon ausgehen, daß durch die medieninduzierte – positiv oder negativ bewertete – Überwindung der Tradition der Mensch den neuen Zuständen schicksalhaft ausgeliefert ist. Gleichwohl stehen solche Mediendeutungen auf schwankendem Grund, denn sie entlarven – folgt man Werner Faulstich – ihre Urheber letztlich als Medienunkundige und als Kulturverächter. Sowohl den radikalen Kritikern neuer Medien als auch denen, die uneingeschränkte Euphorie verbreiten, geht es nämlich nicht um die Sache selbst, also nicht

um Medien, nicht um Kultur, sondern um die Abwehr emanzipativer Ansprüche an ein uneigenständiges, infantiles, mit sich noch nicht identisches Ich. Insofern ist Kultureuphorie, gleichermaßen wie Kulturkritik, die Abwehr von Kultur selber. Es ist nicht die Welt, die hier zugrundegeht, sondern es fehlt nur die Fähigkeit und Bereitschaft, sich mit ihr gestaltend auseinanderzusetzen.⁶⁵

Dieses medieneschatologische Schwanken zwischen Euphorie und Abwehr kann letztlich nur durch die Einsicht überwunden werden, daß der Mensch seine Medien nicht nur als allgegenwärtig prägend erlebt, ihnen also nicht ausgeliefert ist. Außer den Bestimmungen der Vermittlung und der Differenzierung, die beide unter dem Begriffsspektr der *Ubiquität* resp. der *prägenden Allgegenwart* des Mediums

⁶³ Winkler (Anm. 1), S. 70.

⁶⁴ Vgl. Werner Faulstich: „Jetzt geht die Welt zugrunde...“. Kulturkritik, „Kulturschocks“ und Mediengeschichte. Vom antiken Theater bis zu Multimedia. In: Ders., Medienkulturen, München 2000, S. 171-188.

⁶⁵ Faulstich (Anm. 54), S. 187.

zu subsumieren sind, muß daher notwendigerweise auch der *instrumentelle* Aspekt im Medienbegriff berücksichtigt werden.⁶⁶ Eine Forderung, gegen die schon McLuhan in seiner unnachahmlichen Art polemisierte und die auch einigen seiner Epigonen bitter aufstößt.⁶⁷ Für eine Medienwissenschaft aber, die mehr will als sich nur feuilletonistisch aufzuplustern, muß es daher umso wichtiger sein, auch den Aspekt der ‚Kunst des Handelns‘ gegen das wohlfeile Ideologem von den vermeintlich allmächtig-allgegenwärtigen Medien ins Feld zu führen. Michel de Certeau (übrigens ein Jesuit) gibt in seinem Buch mit eben dem Titel *Kunst des Handelns* die Richtung vor:

So muß zum Beispiel die Analyse der vom Fernsehen verbreiteten Bilder (Vorstellungen) und der vor dem Fernseher verbrachten Zeit (ein Verhalten) durch eine Untersuchung dessen ergänzt werden, was der Kulturkonsument während dieser Stunden und mit diesen Bildern *fabriziert*. Dasselbe gilt [...] für den Umgang mit den von der Zeitung verbreiteten Berichten und Stories. Diese ‚Fabrikation‘ [...] ist eine Produktion, eine Poiesis [...]: diese ist listenreich und verstreut, aber sie breitet sich überall aus, lautlos und fast unsichtbar, denn sie äußert sich nicht durch eigene Produkte, sondern in der *Umgangsweise* mit den Produkten, die von einer herrschenden ökonomischen Ordnung aufgezwungen werden.⁶⁸

Mit diesem Ansatz scheint eine Gegenposition zu den zuvor skizzierten medientheroetischen Konzepten möglich zu sein. Die eschatologische Konditionierung der Theorie durch den Medienbegriff kann überwunden werden durch eine Umkehrung dieser Auffassungen. Medienrevolutionen sind demnach keine Erfinderrevolutionen, denen eine gesichtslose Masse blind und ergeben folgen muß. Vielmehr sind es gerade die Strategien der Rezipienten, die im Umgang mit der Medientechnik Brüche, Verschiebungen und Deformationen im gesellschaftlichen Raum produzieren, in dem sich das Medium notgedrungen modifizieren muß.⁶⁹ Erst wenn dieser Aspekt des Instrumentellen oder des Handelns in der Medienbegriffsdiskussion gebührend berücksichtigt wird, kann die eschatologische Medienutopie in ihre Schranken gewiesen werden.

⁶⁶ Vgl. Hoffmann (Anm. 22).

⁶⁷ McLuhan (Anm. 7), S. 27: Eine rein instrumentelle Bewertung von Medien ist laut McLuhan Ausdruck der üblichen „Nachtwandlermentalität“.

⁶⁸ Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 13.

⁶⁹ Vgl. Hartmut Winkler: Die prekäre Rolle der Technik. In: Claus Pias (Hg.), [me'dien]ⁱ, Weimar 1999, S. 221 – 238.

Werner Wilhelm Schnabel (Erlangen-Nürnberg)

Erzählerische Willkür oder säkularisiertes Strukturmodell?

Jean Pauls „Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal“ und die biographische Form

Jean Pauls *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal*¹ gehört seit dem 19. Jahrhundert zu den populärsten Erzählungen eines Autors, der mit seinen umfangreicheren Romanen heute nur noch einem akademischen Leserkreis präsent ist und allenfalls noch florilegisch² wahrgenommen wird. Der Reiz für ein breites Publikum resultiert zweifellos nicht nur aus der lebenswürdigen Kauzigkeit des Protagonisten.³ Mehr noch dürfte er auf der Eignung des Textes beruhen, einem nach Identifikationsangeboten suchenden Leser das scheinbar „stille Glück im Winkel“ vor Augen zu führen, das sich selbst angesichts widriger Lebensumstände zu behaupten vermag.⁴

Eben dieser Verstehensansatz ist es auch, der die Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit dem Text bislang im wesentlichen geprägt

¹ Zitiert wird nach der von Norbert Miller herausgegebenen Ausgabe: Jean Paul: Sämtliche Werke, I/1, München 1960 (Ndr.: Frankfurt/M. 21996), S. 422-462.

² Vgl. Peter Horst Neumann: Die Werkchen als Werk: Zur Form- und Wirkungsgeschichte des Katzenberger-Korpus von Jean Paul. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 10, 1975, S. 151-186, hier v.a. S. 152-157.

³ Vgl. den Interpretationsansatz Max Kommerells (Jean Paul. Frankfurt/M. 1933, S. 286, 288), der Wutz als „lebenswürdigen Solipsisten“ und als Verkörperung „gemeindeutscher Kauzigkeit“ verstanden wissen möchte. Ähnlich noch Anna Krüger (Wutz und Quintus Fixlein. Eine vergleichende Betrachtung. In: Hesperus 21, 1961, S. 38-45, hier S. 41), die vom „Kauztum des deutschen geistigen Menschen“ spricht. Die hier ironisierte Geistesverfassung und Weltsicht galt der Rezeption des 19. und frühen 20. Jahrhunderts noch vorbehaltlos als „deutsche Anlage“, typisch für Menschen, die „obschon machtlos bezüglich [ihres] persönlichen Geschicks, sich mit erhabener Gleichgültigkeit gegen [ihre] persönliche Lage aus Enge und Armut ein Reich erschaff[en], das nicht von dieser Welt ist, und darin herrsch[en]“ (Heinrich von Stein [1882], zitiert nach Friedrich Lienhard: Wege nach Weimar. Beiträge zur Erneuerung des Idealismus, Bd. IV: Herder – Jean Paul. Stuttgart 10o.J., S. 165 [erstmalig 1905-1908]).

⁴ Herman Meyer (Der Sonderling in der deutschen Dichtung. München 1963, S. 69-73) ordnet ihn den „idyllischen Sonderlingen“ Jean Pauls zu.

hat. Da Jean Paul seine Erzählung im Untertitel als „[e]ine Art Idylle“ bezeichnet hat, lag und liegt es nahe, den *Wutz* an einem Gattungskonzept zu messen, das für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und gerade auch für das Schaffen Richters von außerordentlicher Bedeutung war. Nicht zuletzt der Autor selbst hat die Interpreten auf einen entsprechenden Weg gewiesen. In der *Vorschule der Ästhetik*, seinem 1812 in zweiter Auflage erschienenen poetologischen Werk, beschreibt er seine Idyllenvorstellung paradigmatisch gerade anhand des *Wutz* und macht dabei deutlich, daß die „epische Darstellung des Vollglücks in der Beschränkung“⁵ keineswegs an das traditionell arkadische Lokal oder eine bestimmte soziale Verortung der Protagonisten gebunden sei. So lag es auch nicht allzu fern, den Protagonisten als Idealbild zu interpretieren, wobei „der reine, der unschuldige, kindliche Mensch“⁶ vor der Folie „elegischen Gedenkens“⁷ besonders eindrucksvoll konturiert werde. Noch vor nicht allzu langer Zeit wurde versucht, das Thema der Erzählung geradezu als das der „vom Tod bedrohte[n] Unschuld“ glaubhaft zu machen.⁸

Allerdings hat nicht erst die jüngere Forschung mit vollem Recht die Relativität⁹ und die Brüchigkeit der Idyllik¹⁰ im *Wutz* und die Zwiespältigkeit seiner Hauptfigur herausgehoben. Immerhin handelt es sich bei der lebenslangen Zufriedenheit des Schulmeisters nicht

⁵ *Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit* (Jean Paul, Werke, ed. Miller I/5, S. 7-514), hier S. 258 (§ 73).

⁶ Günther Voigt: Die humoristische Figur bei Jean Paul. München 1969 (= Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 4, 1969), S. 58 (erstmalig 1934).

⁷ Ebd., S. 55.

⁸ Mit einer spekulativen, den religiösen und persönlichen Hintergrund des Autors und seinen geistesgeschichtlichen Kontext völlig ausblendenden Überinterpretation eines scheinbaren mariologischen „Allegorie-Komplexes“ Ulrich Fleischhut: Die Allegorie bei Jean Paul. Phil. Diss. Bonn 1977, S. 161.

⁹ So bereits Helmut Küpper: Jean Pauls „Wutz“. Ein Beitrag zur literarhistorischen Würdigung des Dichters (Hermæa, 22). Halle/S. 1928, S. 37 f. (= Phil. Diss. Halle-Wittenberg 1927). – Renate Böschstein-Schäfer: Idylle (Sammlung Metzler, 63). Stuttgart 1967, S. 90-92.

¹⁰ Vgl. Johannes Krogoll: Idylle und Idyllik bei Jean Paul. Eine Motivuntersuchung zur Rolle von Narrentum und Poesie im Werke des Dichters. Phil. Diss. Hamburg 1968, S. 63. – Ralph Rainer Wuthenow: Gefährdete Idylle. In: Jean Paul (Wege der Forschung, 336), hg. von Uwe Schweikert. Darmstadt 1974, S. 314-329 (erstmalig im Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 1, 1966). – Jens Tismar: Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschkonstruktionen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. München 1973. – Hanns-Josef Orthel: Idylle und Reflexion. Zur Geschichtlichkeit von Jean Pauls ‚Wutz‘. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch NF 17, 1976, S. 83-97. Vgl. auch Michail M. Bachtin: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Frankfurt/M. 1989, S. 180 f.

um ein Glück angesichts idealer Rahmenbedingungen, sondern letztlich um das Ergebnis einer Imaginationstechnik, die die ungünstigen Lebensverhältnisse ausblendet oder umwertet. Auch wenn man mit Recht auf ein gewisses subversives Potential hingewiesen hat, das dem Umgang Wutzens der ‚Realität‘ eignet¹¹, so besteht dies doch eher im Blickwinkel des Beobachters als in dem der kaum und allenfalls abstrus selbstreflektierenden Figur. Unangenehmes wird hier nicht etwa verarbeitet und bewältigt; vielmehr findet eine Flucht in ein Innenleben statt, das die Außenwelt nur noch mit einem sich zunehmend verselbständigenden solipsistischen Filter wahrnimmt und mit seinem Zwang zur Bücherproduktion selbst obsessive Züge trägt. In der Tat ist es ja die überlegene und als Wertungsinstanz fungierende Erzählerfigur selbst, die ihre eigenen Zweifel am Bestand einer derartigen ‚Idylle‘ mitteilt und die kalkulierte, ja inszenatorische Selbsttäuschung Wutzens durchschaut. Trotz aller Bewunderung für die Imaginationsfähigkeiten der Figur bleibt ihm dessen eskapistische Kauzigkeit durchaus problematisch.

Gegenüber derartigen, weitgehend auf die Inhaltsebene beschränkten¹², gelegentlich gattungstheoretisch rückgebundenen Zugangsinteressen ist anderen Fragestellungen an den Text nur vergleichsweise wenig Resonanz beschieden gewesen. So hat es an Versuchen nicht gefehlt, den *Wutz* in zeitgenössische Eudämoniekonzepte einzubetten und Anspielungsobjekte zu entschlüsseln¹³, so hat man eher rhapsodische Bemerkungen zur Metapherntechnik¹⁴ in dieser Erzählung gemacht und Überlegungen zum poetologischen Stellenwert von Traum und Witz¹⁵ und der Relation von Original und Nachbildung (im Hin-

¹¹ Vgl. Andrea Gnam: „Und Gott tanze vor“: Der Sprung in die Subjektivität im Modus des Traums. Jean Pauls Konzeption gewitzten Schreibens im „Schulmeisterlein Wutz“. In: *Athenäum* 5, 1995, S. 57–70, hier S. 61.

¹² Vgl. auch die beliebten Versuche, Richters *Wutz* in pseudo-Nadlerscher Manier als charakteristischen Repräsentanten der Herkunftslandschaft des Dichters zu sehen, ja ihn „den Erdgeruch der oberfränkischen Scholle“ atmen zu lassen (z.B. Eduard Herold: *Unser Frankenland, die Heimat Jean Pauls*. In: *Der Fränkische Bund* 1, 1923/24, S. 118 f.).

¹³ Ferdinand Josef Schneider: *Uz : Wutz*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 52, 1927, S. 405 f. – Küpper (Anm. 9), S. 40–59. – Wolfgang Hecht: Die menschliche Glückseligkeit in Herders „Ideen“ und Jean Pauls „Wutz“. In: *Hesperus* 13, 1957, S. 19–23. – Vgl. noch Fleischhut (Anm. 8), S. 162.

¹⁴ Bernhard Böschstein: Anmerkungen zur Metaphorik in Jean Pauls „Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal“. Elemente zu einem Kommentar. In: *Digressionen. Wege zur Aufklärung. Festgabe für Peter Michelsen*, hg. von Gotthardt Frühsorge / Klaus Manger / Friedrich Strack. Heidelberg 1984, S. 149–161.

¹⁵ Gnam (Anm. 11).

blick auf das ‚literarische Schaffen‘ Wutzens) angestellt. Das Verhalten der Hauptfigur wurde gegenüber wahrscheinlichen literarischen Vorbildern konturiert¹⁶ und schließlich sogar unter psychoanalytischen Kategorien zu entschlüsseln versucht.¹⁷ Eher strukturalistisch fundierte Zugänge haben sich mit dem Bauschema des Textes nach Erzählabschnitten¹⁸ befaßt oder ein recht wenig aussagekräftiges Komplementaritätsverhältnis zur *Unsichtbaren Loge* konstatiert¹⁹, als dessen ‚beigeleimter‘ Anhang der *Wutz* 1793 erstmals gedruckt wurde.²⁰ Tatsächlichen Gewinn für die literaturwissenschaftliche Analyse und Interpretation der Erzählung hat in diesem Zusammenhang vor allem Gonthier-Louis Finks Untersuchung über die Stellung des Erzählers zur erzählten Handlung gebracht.²¹ Er hat noch einmal deut-

¹⁶ Peter Michelsen: Laurence Sterne und der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts (Palaestra, 232). Göttingen 1962, v.a. S. 354-358. Vgl. auch Meyer (Anm. 4).

¹⁷ Vgl. etwa Carl Pietzcker: Narzistisches Glück und Todesphantasie in Jean Pauls „Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal“. In: Literatur und Psychoanalyse. Vorträge des Kolloquiums am 6. und 7. Oktober 1980, hg. von Klaus Bohnen / Sven-Aage Jørgensen / Friedrich Schmoe (Kopenhagener Kolloquien zur deutschen Literatur, 3) (Text und Kontext, Sonderband 10). Kopenhagen, München 1981, S. 30-52.

¹⁸ Vgl. Henrik Weidemann: Die Komposition der Idyllen Jean Pauls. Phil. Diss. masch. FU Berlin 1953, S. 25-107, 139 f. – Fleischhut (Anm. 8), S. 152-167.

¹⁹ Norbert Miller: Die Unsterblichkeit der zweiten Welt. Jean Pauls literarische Anfänge und die Entstehung seiner Romanwelt. In: Jean Paul: Sämtliche Werke II/4: Kommentar vom ersten bis dritten Band, hg. von Norbert Miller / Wilhelm Schmidt-Biggemann. Frankfurt/M. 1996, S. 9-85, hier S. 80. Zu den motivischen Bezügen bereits Eduard Berend im Vorwort zur *Unsichtbaren Loge* (Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe I/2. Weimar 1927, S. LII f.).

²⁰ Übersehen werden darf dabei allerdings nicht, daß Jean Paul selbst offenbar nicht von einem engen oder gar zwingenden Zusammenhang beider Texte ausging. Entstanden bereits von Mitte Februar bis Anfang März 1791, überarbeitet im Oktober desselben Jahres, ging der *Wutz* der Arbeit an der *Loge* eindeutig voraus. Erst etwa ein Monat nach dem Roman schickte Richter die Erzählung im Juli 1792 an Karl Philipp Moritz, der sich um den Druck bemühte. In seinem Begleitschreiben stellte er dem Brieffreund ausdrücklich anheim, ob der *Wutz* dem Buch solle „beigeleimt werden“, da dies letztlich von der finanzierbaren Bogenzahl des Drucks abhängig sein werde (vgl. Jean Paul Chronik. Daten zu Leben und Werk, hg. von Uwe Schweikert / Wilhelm Schmidt-Biggemann / Gabriele Schweikert. München, Wien 1975, S. 29-34; näher zur Entstehungsgeschichte Eduard Berend in HKA I/2 [Anm. 19], S. XLVIII-LV). Letztendlich sind Roman und Erzählung lediglich ausgesprochen lose miteinander verbunden. Viel mehr als ein wenig aussagekräftiges Kontrastverhältnis läßt sich daraus angesichts der Entstehens- und Publikationsumstände und der nur marginalen strukturellen Verknüpfung kaum ableiten.

²¹ Gonthier-Louis Fink: Der proteische Erzähler und die Leserorientierung in Jean Pauls „Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz“. In: Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag, hg. von Günter Schnitzler / Gerhard Neumann / Jürgen Schröder. München 1980, S. 271-287.

lich herausgestellt, daß die Optik des Helden und die der Sprecherinstanz auf keinen Fall vermischt oder verwechselt werden dürfen, ja daß man in der Diskrepanz zwischen dem Erzähler und Wutz, der Zweistimmigkeit das zentrale Element einer Struktur- und Sinnbildung zu sehen hat.²² Gerade durch die Wertungsdifferenzen zwischen beiden Instanzen wird der Leser aufgefordert, eine eigene Stellung zu beziehen und das referierte und kommentierte Lebensbewältigungsverfahren Wutzens selbst zu beurteilen. Nicht identifizierende Lektüre also, sondern eine Lesehaltung, die von Distanzierung und Reflexion geprägt ist, versucht der Autor mit seinem Text zu provozieren – eine Zielrichtung, die im übrigen einen sehr viel deutlicheren Zusammenhang mit den unmittelbar vorangegangenen satirischen Schriften zeigt als das gemeinhin wahrgenommen wird.

Angesichts der auffälligen Makrostrukturierung dieser Erzählung ist es verwunderlich, daß das Kompositonsverfahren Jean Pauls im einzelnen bislang nur wenig Beachtung gefunden hat. Immerhin handelt es sich ja nicht nur um „[e]ine Art Idylle“ und damit um einen Text, der – unter deutlich formuliertem Vorbehalt – einer angesehenen poetischen Gattung zuzuschlagen wäre.²³ Noch vor dem Untertitel verweist das erste Titelstichwort auf die Anlage der Erzählung als Biographie. „Leben des NN“ – mit der deutschen Entsprechung der lateinischen Gattungsbezeichnung „Vita“ kündigen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur zahlreiche Romantitel ein dominant lebensgeschichtliches Schema an; in ebensolcher Weise sind auch einige weitere Werke Richters überschrieben (also etwa *Leben des Quintus Fixlein*, 1796; *Leben Fibels*, 1811); andere (wie der *Hesperus*) werden im Untertitel als „[e]ine Lebensgeschichte“ ausgewiesen. Aber auch ohne eine ausdrückliche Titelmarkierung hat Richter die biographische Strukturierung einer Handlung später häufig als Grundgerüst für seine Romane und Erzählungen verwendet und die autortypischen Digressionen an die mehr oder minder chronologisch erzählten Erlebnisse fiktiver Personen geknüpft.

Dieser Sachverhalt ist an und für sich kaum besonders aufsehenerregend. Seit den 1760er Jahren war die Biographie Gegenstand einer regen poetologischen Diskussion geworden.²⁴ Noch bis ins spätere

²² Ähnlich auch Böschenstein (Anm. 14), S. 149. Ausführlich zur Bewertung Richters nach den Ansätzen Bachtins (anhand anderer Textbeispiele): Hans Esselborn: Die Vielfalt der Redeweisen und Stimmen. Jean Pauls erzählerische Modernität. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 26/27, 1992, S. 32-66.

²³ Im Begleitbrief der Manuskriptsendung an Moritz bezeichnet Richter sie als „exzentrische Idylle“ (Berend in HKA I/2 [Anm. 19], S. LII).

²⁴ Vgl. Günter Niggel: Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert. Theoretische Grundlegung und literarische Entfaltung. Stuttgart 1977, S. 41-61.

19. Jahrhundert galt sie als ein literarisches, nicht als ein eigentlich historiographisches Genre. Zeitgenössische Aussagen über die Machart und die Funktion von Lebensbeschreibungen historischer Persönlichkeiten treffen demzufolge im wesentlichen auch auf die fiktiver Figuren zu. So strich beispielsweise Thomas Abbt in seinem 161. Literaturbrief von 1761 den pädagogischen Nutzeffekt des Erzählens fremder Lebensläufe heraus. Nicht eigentlich die biographischen Fakten einer menschlichen Existenz seien wichtig; überlieferenswert seien sie in erster Linie als Muster für Möglichkeiten der Lebensgestaltung, die von anderen übernommen (oder auch abgelehnt) werden könnten. Daß die didaktische Verwertbarkeit der biographischen Stationen bei einer solchen Sehweise bedeutsamer erscheint als die Faktenreihung selbst, ist ein Umstand, der übrigens auch noch in der erzählerischen Anlage des *Wutz* seinen Niederschlag gefunden hat. Allerdings war es Abbt – anders als Jean Paul – noch in erster Linie um das Typische, das immer Wiederkehrende im Menschenleben, weniger um das jeweils Einzigartige, Besondere zu tun. Der Nachvollzug fremden oder auch eigenen Lebens diene in erster Linie dazu, dem Wesen des Menschen näherzukommen, den ‚wahren Charakter‘ des Protagonisten anhand seiner tagtäglichen Verhaltensweisen herauszuarbeiten. Abbt plädierte deshalb für eine Beschränkung auf das Privatleben des Biographierten; hier – so seine Überzeugung – werde in erster Linie der eigentliche ‚Mensch‘ deutlich; die öffentliche Existenz dagegen sei vor allem von Verstellung und Anpassung geprägt und lasse deshalb keine unmittelbaren Rückschlüsse auf die Persönlichkeit zu.

Die Propagierung einer im wesentlichen privatenekdotischen Form der Lebensbeschreibung, die zudem durch eine weitgehend statische Charaktervorstellung gekennzeichnet war, blieb freilich nicht unwidersprochen. Schon seit dem Ende der 60er Jahre waren Entwicklungskonzepte in die Biographie-Diskussion mit eingebracht worden. Statt statischer Persönlichkeitsmerkmale wurde nun die kausale Verknüpfung von Gesinnungen und Taten postuliert, was mit der Darstellung des ‚ganzen Lebens‘, also nicht lediglich des ‚privaten‘ Lebenssegments zu verbinden sei. Nur aus der Gesamtheit aller Lebensäußerungen in der öffentlichen und nichtöffentlichen Sphäre könne man den wahren Charakter des Protagonisten erkennen. Wieland forderte 1775 (*Unterredungen mit dem Pfarrer von ****) zudem, nicht nur darzustellen, was jemand geworden sei, sondern auch, wie er es geworden sei. Kausalpsychologische Denkweisen begannen sich also durchzusetzen, wobei es unter einer dominant didaktischen Prämisse übrigens ausdrücklich als gleichgültig erschien, ob die geschilderten Persönlichkeiten nun historische oder erfundene seien. Zentral

blieben sowohl beim fiktiven wie beim nichtfiktiven Gegenstand nach wie vor der moralische und der lebenspraktische Nutzen, den der Leser aus dem gebotenen Exemplum zu ziehen vermochte. Auch in Blanckenburgs einflußreichem *Versuch über den Roman* von 1774 dient die Darstellung „möglich[e] Menschen der wirklichen Welt“²⁵ ja nicht etwa der Unterhaltung, sondern letztlich der „Vervollkommnung des menschlichen Geschlechts“. Indem der Leser an der psychologisch wahrscheinlichen, weil möglichst lückenlos motivierten und durch empirische Erfahrung gedeckten Entwicklung des Helden Anteil nehme, befördere er zugleich seine eigene Vervollkommnung.

Beide Muster biographischer Gestaltung, die im späten 18. Jahrhundert diskutiert und nebeneinander praktiziert wurden, sind letztlich wohl aus bestimmten erzählerischen Modellen herzuleiten, die durch ihre Herkunft aus der Antike zusätzlich ‚nobilitiert‘ waren.²⁶ Das systematisierende Modell, vermittelt etwa durch den im schulischen Unterricht verbreiteten Sueton²⁷, bietet statt eines durchgängig erzählten Lebenslaufes eine charakteristische Dreiteilung der Darstellung, die zwischen zwei curriculum-Passagen einen portrait-Abchnitt einbettet. Die einleitende Beschreibung der familiären Herkunft, der Geburt und der Jugendzeit des Helden bis zum Eintritt in das Erwachsenenalter beziehungsweise der Übernahme öffentlicher Ämter ist dabei klar chronologisch gegliedert. Hingegen folgt die Darstellung des Erwachsenenalters nicht etwa den weiteren Lebensstationen, sondern handelt einzelne Charakterzüge des Helden in systematischer Form ab. Den rhetorischen Loci der Personenbeschreibung folgend²⁸, handelt es sich dabei etwa um Gesichtspunkte der

²⁵ [Friedrich von Blanckenburg:] *Versuch über den Roman*. Leipzig, Liegnitz 1774 (Ndr. Stuttgart 1965), S. 257.

²⁶ Friedrich Leos bereits 1901 erschienene Formanalysen der griechisch-römischen Biographik (Friedrich Leo: *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer litterarischen Form*. Leipzig 1901) werden in ihrer Traditionsbildung und dem Anspruch auf die Erfassung und Zuordnung des gesamten biographischen Materials heute als überholt angesehen; vgl. Wolf Steidle: *Sueton und die antike Biographie* (Zetemata, 1). München 1951, S. 3-9 und passim; Manfred Fuhrmann: *Biographie*. In: *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, hg. von Konrat Ziegler / Walther Sontheimer. Bd. I. München 1979, Sp. 902-904; Albrecht Dihle: *Die Entstehung der historischen Biographie* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 1986/3). Heidelberg 1987, S. 12, 21. Gleichwohl hat Leo mit seinen Strukturbeschreibungen doch idealtypische Muster herausgearbeitet, wie sie gerade in der poetologischen Diskussion um die Fremdlebensbeschreibungen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wieder aufgegriffen wurden.

²⁷ *Caesares; De viris illustribus*.

²⁸ Vgl. Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, I. München 1960, § 376.

körperlichen Beschaffenheit (*forma, valetudo, habitus corporis*), der persönlichen Eigenschaften (*mores, religio, animi natura*) oder der Bildung (*educatio et disciplina, studia*). Persönlichkeit und Lebensführung werden also nach sachlichen Rubriken geordnet abgehandelt, wobei die Rückgriffe auf lebensgeschichtliche Ereignisse lediglich der argumentativen Untermauerung dienen. Erst mit der Schilderung der Todesumstände, der Bestattung und Konsekration und des Testaments kehrt die Darstellung dann wieder zum chronologischen Schema zurück. Charakteristisch für die Anlage ist somit der Umstand, daß es eine Entwicklung des Helden nicht eigentlich gibt. Zumindest mit dem Erreichen des Erwachsenenalters sind sämtliche charakterlichen Eigenschaften ausgebildet und bleiben konstant, so daß sie systematisch abgehandelt werden können. Die Persönlichkeit des Protagonisten wird weitgehend als statisch angesehen und ist vom ‚äußeren‘, chronologischen Lebenslauf demzufolge isolierbar.

Das zweite, durchgängig chronologisch strukturierte Modell fand sich in der Bildungstradition zum Beispiel durch Plutarch²⁹ repräsentiert. Es basiert auf der Grundannahme, daß die Eigenart eines Menschen allmählich aus seinen Handlungen hervortrete. Die Darstellung einer Vita in streng zeitlicher Abfolge ist demzufolge die unabdingbare Voraussetzung für die Erkenntnis seines Charakters, der nicht unabhängig von den Lebensumständen verstanden werden könne. Durch die sehr viel stärkere Rückbindung an die soziale und lebensgeschichtliche Bedingtheit von Charakterzügen läßt dieses Modell dem Entwicklungsgedanken, aber auch dem Aspekt der potentiellen inneren Widersprüchlichkeit der vorgestellten Persönlichkeit sehr viel mehr Raum. Zwar tendiert es gelegentlich zur Anekdotenhaftigkeit und zu einer rein ereignisbetonten ‚Faktenhuberei‘ ohne inneren Zusammenhalt, zwar stellt es zunächst die ‚populärere‘ Form ohne eigentlich wissenschaftlichen Anspruch dar. Trotzdem hat es sich in der Geschichte der neueren Biographik als das offenere, weniger schablonenhafte Modell erwiesen; durch den Zusammenhang von strukturellen Rahmenbedingungen, persönlichem Handeln und daraus abgeleitetem Raisonement über die Anlagen und Eigenschaften des Helden gewährt es zudem auch deutliche Ansatzpunkte für die ‚modernere‘ Verbindung von Individual- und Strukturbiographie.

²⁹ Die Parallelbiographien waren z.B. in einer 1777 bis 1780 erschienenen achtbändigen Ausgabe zugänglich (Leopold Hirschberg: *Der Taschengoedeke. Bibliographie deutscher Erstausgaben*. München ²1990, S. 382); am Jahrhundertende waren vor allem die Übersetzungen Johann Friedrich Salomo Kaltwassers maßgeblich und verbreitet.

Diese beiden, hier idealtypisch stilisierten Bauschemata stellen die gängigen Muster dar, an denen sich biographisches Darstellen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Regel orientierte. Bezogen auf das *Schulmeisterlein Wutz* fällt allerdings auf, daß Jean Paul keiner der beiden strukturellen Vorlagen tatsächlich vollends gefolgt ist. Zwar scheint die Orientierung am systematisierenden Modell der Biographie deutlicher zu sein: die Lebensverhältnisse Wutzens werden bekanntlich von der Geburt bis zur Verheiratung vergleichsweise ausführlich vorgestellt, während dann eine gut vierzigjährige Lücke bleibt, bevor die letzten Stunden des Schulmeisters erneut eingehend geschildert werden. Die Abhandlung der ‚Meinungen‘ des Protagonisten erfolgt aber nicht etwa in der entstehenden ‚Lücke‘ und nicht nach einem vorgegebenen Raster rhetorischer Loci a persona. Vielmehr werden sie anhand der Umweltbedingungen und ihrer Bewältigung durch Wutz bereits in der Jugendzeit vorgestellt. Während die Darstellung der biographischen Situationen also im wesentlichen dem ersten Strukturmuster folgt, indem sie das eigentliche Erwachsenenleben und die Berufstätigkeit praktisch vollständig ausgrenzt, werden die mehr oder minder kauzigen Lebensbewältigungsstrategien Wutzens aus den drückenden Rahmenbedingungen entwickelt. Selbst die Charakterisierung seiner selbstverfaßten Werke – in der klassischen Gelehrtenbiographie zur Position der Personencharakterisierung gehörig – wird bereits an den Anfang der Erzählung vorgezogen. Noch inmitten der Schilderung von Wutzens Kindheit wird sie im Rahmen einer selbstthematisierenden Digression des Sprechers benutzt, um eine wahrheitsverbürgende Quellenfiktion zu stützen. Der an und für sich verlockende und durch eine Erzählerankündigung (S. 425) noch gestützte Gedanke, die Vita nach den drei „aufsteigenden“ und drei „niedersteigenden“ Stufen gängiger Lebensalterdarstellungen zu gliedern³⁰, wird gerade durch diese Verschiebung konterkariert, da der Eindruck chronologischer und ‚qualitativer‘ Symmetrie dadurch bewußt verhindert wird.

Jean Paul wählt für seine Idylle vielmehr eine Mischform der beiden verbreitetsten Modelle biographischen Erzählens, ohne daß ein Grund

³⁰ So Fleischhut (Anm. 8), S. 152-154. Das Modell, auf den Wutzischen Lebenslauf ohnehin nur mit allzu lockeren Allegorisierungen und interpretatorischen Verrenkungen übertragbar, krankt im konkreten Fall nicht nur an der Verschiebung der fünften Stufe vor die zweite, sondern auch am Fehlen der sechsten. Von einer „geschickte[n] Tarnung“ der scheinbar zugrundeliegenden Struktur (ebd., S. 155) kann so wohl weniger gesprochen werden als von einer gezielt eingesetzten Fehlankündigung, die die Aufmerksamkeit auf die ‚Abweichungen‘ von der formulierten Norm lenken soll.

dafür unmittelbar einsichtig würde. Die ‚erzählerische Willkür‘, die ‚Abscheu vor dem Erzählen‘, die ‚Formlosigkeit‘, die man ihm – vor allem im Hinblick auf seine späteren und umfangreicheren Romane – gerne vorgehalten hat, besitzt allerdings gerade im Hinblick auf den *Wutz* wenig Erklärungskraft. Schon Roger Ayrault³¹ ist es aufgefallen, daß diese frühe Idylle in geradezu ‚unrichterischer‘ Weise streng strukturiert sei. Auf zwei einleitende Abschnitte, die den Schulmeister selbst und dann den fingierten Zuhörerkreis apostrophieren, folgen fünf Episoden annähernd gleichen Umfangs, von denen die mittlere inhaltlich und stilistisch den Höhepunkt der Erzählung markiert: streng chronologisch geordnet sind die Kindheitsgeschichte, das Leben im Alumnium, die Verlobung, die Heirat und schließlich Krankheit und Tod. Abgeschlossen wird der Text erneut durch zwei kürzere Passagen, die sich zunächst an den Protagonisten, dann an die Zuhörerschaft wenden. Die scheinbare ‚Unordnung‘, das „Chaos“³² – ein Eindruck, der durch die Konstitution einer zweiten Erzählebene, nämlich die ständige Einmischung, das abschweifende Raisonement, die Selbstthematisierung und die Publikumsadressen des Erzählers entsteht – kaschiert also tatsächlich ein ausgesprochen streng eingehaltenes Strukturschema. Was Ayrault dann aber trotzdem als „die merkwürdigste oder doch auffallendste unter den Besonderheiten“ nominiert³³, ist die sonderbare Nichtbeachtung der dreiundvierzig Lebensjahre Wutzens, die zwischen seiner Heirat und seinem Schlaganfall und Ende liegen.³⁴ Handelt es sich hierbei tatsächlich – wie Ayrault meint – um „kalkulierte[...] Willkür“, die nur dazu dient, das gängige biographische Erzählschema zu konterkarieren? Mangelt es dem Erzähler an „architektonische[r] Besonnenheit“³⁵, wie es der alte und verbreitete Vorwurf unterstellt? Oder liegt der merkwürdigen Abstinenz des Erzählers etwa ein anderes Modell zugrunde, das er hier für seine Zwecke adaptiert hat?

³¹ Roger Ayrault: Jean Paul: Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal. Oder die Anfänge des Dichters Jean Paul. In: Interpretationen, IV: Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka, hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt/M., Hamburg 1966, S. 75–86, hier S. 81. Hinweise auf weitere Strukturierungsansätze bietet Fleischhut (Anm. 8), S. 152.

³² Fleischhut (Anm. 8), S. 163.

³³ Ayrault (Anm. 31), S. 84.

³⁴ Darauf rekurriert auch Eckart Oehlenschläger: Nürrische Phantasie. Zum metaphorischen Prozeß bei Jean Paul (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 29), Tübingen 1980, S. 43. Er sieht die Funktion weniger im von Jean Paul beschworenen ‚Widerwillen gegen das Geschichten-Erzählen‘ als in der Transformation „ein[es] bekannte[n] Muster[s]“, worunter er ganz allgemein das lebensgeschichtliche Schema versteht.

³⁵ Lienhard (Anm. 3), S. 173.

Der Lösung einen Schritt näher kommt man bei Betrachtung der ausführlichen und mit der vordergründig ‚idyllischen‘ Lebensbeschreibung sonderbarerweise nur schlecht harmonisierenden Beschreibung des sterbenden Wutz. Während die bis dahin vermittelten biographischen Stationen, Lebensansichten und Strategien des Schulmeisters auf der Fiktion von Nachrichten beruhen, die den literarischen Werken des unermüdlichen Autors entnommen sind, beruft sich der Sprecher nun auf seinen unmittelbaren Umgang mit dem Verstorbenen, den er zuvor kaum gekannt habe. Von der Frau des Schlaganfallpatienten auf der Straße zufällig als „Büchermacher“ erkannt und „angeschrien“ (S. 454), habe er sich von ihr zu einem Krankenbesuch überreden lassen. Die zunächst noch recht unverfänglich geschilderte Situation, die vor allem die kauzigen Züge des redseligen Bettlägigen herausstellt, schlägt allerdings um, als der Sprecher mimische Anzeichen des zuendegehenden Lebens bemerkt. Der flackernde Blick, die zuckenden Augenbrauen und Mundwinkel, die zitternden Lippen, Symptome des schweren Schlaganfalls, deuten für ihn auf die Hoffnungslosigkeit seiner Lage. Die folgende Beschreibung des armseligen Inventars und der abgenutzten Spielsachen und nichtigen „Schnurpfeifereien“ (S. 456), mit denen sich der Greis intensiv beschäftigt, gewinnt vor diesem Hintergrund und angesichts der ständig wiederholten Verweise aufs Sterben und den Tod eine Funktion, die über den der Beschreibung von Skurrilität deutlich hinausgeht: sie charakterisiert vielmehr den Geisteszustand des Kranken, der sich mehr als je zuvor in eine eigene Gedankenwelt zurückgezogen hat. Parallel zum freien Spiel einer entgrenzenden Phantasie, in die Wutz sich verliert³⁶, konstatiert der Erzähler die Anzeichen schwindender Umweltwahrnehmung und fortschreitenden physischen Verfalls. Die Lähmung der linken Körperhälfte, das Verschwinden des Geruchsinns, die drückenden Träume, die hereinströmende Erinnerung an längst vergangene Zeiten, der Verlust des Gesichtssinns, das Versteinern des Blicks, das Erblassen des Antlitzes – all das wird minutiös, ja chronikalisch mit verbürgten Zeitangaben wiedergegeben, wobei der wachende Besucher zudem seine eigenen Wahrnehmungen der nächtlichen Szenerie und bedrückende Todesgedanken einflieht.

Die Breite und Detailtreue der Sterbensschilderung, die im Unterschied zur Skurrilität des Wutzischen Lebenslaufes überaus ‚realistisch‘ ist – so wenig sie zu einem „Martyrium des Todes“ stilisiert werden darf³⁷ –, konterkariert die zuvor vermittelte ‚idyllische‘ Stim-

³⁶ Vgl. Oehlenschläger (Anm. 34), S. 49 f.

³⁷ So Fleischhut (Anm. 8), S. 160-162.

mung auf beklemmende Weise.³⁸ Nicht zuletzt deshalb wurde sie bereits von Max Kommerell geradezu als „[u]nschicklich“, als „an-stößig“, ja als „widerwärtig“ kritisiert.³⁹ Sie ist in dieser Form zudem untypisch für die gängigen Fremdlebensbeschreibungen der Zeit. Selbst bei Jean Paul, der wie kaum ein anderer Dichter vor ihm immer wieder Sterbeschilderungen in sein Werk eingebunden hat, wird man eine derart wirklichkeitsnahe, auf idealistische Überhöhung verzichtende Darstellung nicht wiederfinden.⁴⁰ Viel mehr als an vergleichbare spätere Szenen in seinen Romanen erinnern die Drastik der einzelnen Phasen der Auflösung an die authentische „Todesvision“ Richters, die er noch in einem Tagebucheintrag vom Silvester 1790 – anderthalb Monate nach dem für seine Entwicklung so wichtigen Ereignis – festgehalten hat.⁴¹ Zugleich verweist die Darstellung mit der zeitlich genau festgehaltenen Abfolge von Verfallserscheinungen, der Analyse des Geisteszustands des Sterbenden im Kampf mit dem Tod⁴², ja die Berichtssituation durch einen bei dieser Gelegenheit persönlich anwesenden Beobachter auf eine spezielle Textsorte, in der dergleichen Darstellungen der Krankheit und insbesondere der letzten Stunden zum feststehenden strukturellen Repertoire gehören.⁴³ Gemeint sind die nekrologartigen Lebensabrisse, die in Parentationen, also Leichenpredigten des 17. und 18. Jahrhunderts, gemeinhin als „Personalia“ überschrieben sind.

Die überwiegend im protestantischen Kulturraum gängige Leichenpredigt richtet sich – anders als die in erster Linie durch ihre Fürbitt-Funktion gekennzeichnete katholische Seelmesse – an die Trauergemeinde, die durch die im Mittelpunkt stehende Rede belehrt und gebessert werden soll. An dieser didaktischen, paränetischen und

³⁸ So auch Wuthenow (Anm. 10), S. 323 f.

³⁹ Kommerell (Anm. 3), S. 287 f.

⁴⁰ Vgl. Walther Rehm: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Buchreihe, 14). Halle/S. 1928, S. 428–432. – Käte Hamburger: Das Todesproblem bei Jean Paul. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 7, 1929, S. 446–474, hier S. 454.

⁴¹ „[...] sah mich mit der hängenden Totenhand, mit dem eingestürzten Krankengesicht, mit dem Marmoraug – ich hörte meine kämpfenden Phantasien in der letzten Nacht – [...]“. Aus dem Nachlaß zitiert bei Hamburger (Anm. 40), S. 450.

⁴² Vgl. die 1812 erstmals erschienene, 1820 dann in das dritte Bändchen der *Herbst-Blumine* aufgenommene Abhandlung *Erinnerungen aus den schönsten Stunden für die letzten* (Jean Paul, Werke, ed. Miller II/3, S. 350–366).

⁴³ Vgl. etwa Eberhard Winkler: Die Leichenpredigt im deutschen Luthertum bis Spener (Forschungen zur Geschichte und Lehre des Protestantismus, 10/34). München 1967, S. 133, 187, 190.

konsolatorischen Ausrichtung⁴⁴ orientiert sich denn auch ihr spätestens seit dem frühen 17. Jahrhundert gängiger Aufbau, der nicht nur in den gängigen Dispositionsschemata der Homiletik vorgegeben, sondern auch an entsprechenden Überschriften innerhalb der zahlreich überlieferten Druckfassungen abzulesen ist: An eine einleitende Praefatio, die Segnung der Gemeinde, schließt sich die eigentliche „oratio ecclesiastica“ an. Ihre Hauptbestandteile bilden „textus“ (zugrundeliegende Bibelstelle), „propositio et partitio“ (dispositionsähnliche Aufschlüsselung des im Bibelzitat enthaltenen Gedankengangs), „tractatio“ (Auslegung gemäß der Partitio) und schließlich „applicatio et usus“ (Nutzanwendung). Den besonderen Gegebenheiten der Trauerpredigt entsprechend folgen der „oratio“ die „personalia“, in denen die Lebensdaten und -umstände des Verstorbenen nach einem bestimmten Schema vorgestellt werden. Das abschließende Vaterunser beendet die Leichenpredigt, die bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem in sozial höherstehenden Kreisen häufig auch als mehr oder minder umfangreiches, oft mit einer Vielzahl ehrender Epicedien, Epitaphien und Threnoi versehenes Druckwerk publiziert worden ist.

Interessanterweise gehorcht nun die Struktur der biographischen Darstellung im *Wutz* weitgehend dem traditionellen Dispositionsschema, das die Homiletik seit dem Barockzeitalter für die Lebensabrisse in dergleichen Funeralpredigten vorgegeben hat. Die Geburt des Protagonisten, seine ehrliche, das heißt nicht zuletzt eheliche Abstammung, die durch genealogische Nachrichten verbürgt wird, Taufe und Erziehung in der Jugendzeit, die Heirat und eventueller Kindersegen: all das sind Aspekte, die in den Personalia mehr oder minder ausführlich abgehandelt werden und die das ‚bürgerliche Leben‘ des Verstorbenen kennzeichnen sollen. Die eigentliche berufliche Tätigkeit, die Stationen des Erwachsenenlebens nach der Verehelichung werden dagegen weitgehend ausgeklammert. Als zweiter Komplex von Aspekten wird in den Leichenschriften die Frömmigkeit des Betrauten herausgehoben. Sein Leben als Glied der Kirche, seine persönlichen Überzeugungen, vor allem aber seine Glaubenssicherheit werden – vergleichsweise kurz – zumindest erwähnt oder

⁴⁴ Vgl. etwa eingehend und mit Angabe einschlägiger Loci communes J. C. F. Witting: *Praktisches Handbuch für Prediger*. Bd. III/1: Buß- Passions- und Leichenpredigten. Leipzig ²1800, S. 389-487. Entsprechende Entwürfe bei J[ohann] S[imon] Rehm: *Praktische Vorbereitungen zu Hochzeit- und Leichenpredigten in extemporibaren Entwürfen* herausgegeben. 2 Teile. Nürnberg ²1807, S. 105-352; ders.: *Praktische Vorbereitungen zu Hochzeit- und Leichenpredigten auf speziell bestimmte Fälle in extemporibaren Entwürfen* herausgegeben. Teil 3. Nürnberg 1802, S. 51-308.

auch mit konkreten Exempeln belegt. Von besonderer Ausführlichkeit sind dann – drittens – wieder die Schilderungen von Krankheit und Tod. Die Gebrechen des Sterbenden, die Versuche zur Heilung, sein Verhalten während der letzten Tage und Stunden, sein körperlicher Verfall, die letzten Worte gehören mit zum festen Repertoire, das in den Personalia abgehandelt wird. Die oft sehr drastischen Sterbeberichte können in diesem Zusammenhang geradezu als Keimzelle des eigentlichen Lebenslaufs bewertet werden⁴⁵, sollen sie den Zuhörer doch dazu anleiten, sich an der Glaubensfestigkeit des Sterbenden ein Beispiel zu nehmen. Der ausschnittshaften Lebenslauf, wie er für die Funeralschriften typisch ist, berichtet also bis zum Erwachsenenalter, kommt dann auf durchgängige Eigenschaften zu sprechen und kehrt erst am Ende zum chronologischen Schema zurück. Er entspricht somit weitgehend dem systematischen Schema biographischer Darstellung, von dem eben schon die Rede war – mit dem einen Unterschied, daß dem Lebensende hier aus didaktischen Überlegungen besondere und oft sogar quantitativ und qualitativ dominante Bedeutung zukommt.

Diese rein schematischen Übereinstimmungen im Aufbau, die im *Wutz* allerdings in bestimmter Weise variiert sind – darauf wird gleich noch zurückzukommen sein –, finden gewisse Parallelen auch in der Sprechsituation und der Redehaltung der Vermittlungsinstanz. Hier wie dort ist der eigentliche Lebensabriß in eine explizit gemachte Vortragssituation eingebunden. Der Richtersche Erzähler, der fingierte Jean Paul, wendet sich als informierter Berichterstatter an ein ebenfalls fiktives Publikum, das über die Lebensverhältnisse des Protagonisten offensichtlich nur unzureichend unterrichtet ist und immer wieder ausdrücklich apostrophiert wird; seinen Gegenstand vermittelt er in auktorialer Weise, indem er das Geschehen aus einem eigenen Blickwinkel kommentiert, Raisonsnements und (vergleichsweise skeptische, gelegentlich ironische) Nutzenwendungen daran knüpft. Den Erzählvorgang steuert er souverän und eigenwillig – und unterbricht die Handlung dabei immer wieder, um auch die Redesituation selbst zu thematisieren und seine Zuhörer mit einzubinden. Sein Wissen über den Toten bezieht der Sprecher zum einen aus autobiographischen Mitteilungen, die der Verstorbene – verstreut in seinen selbstverfaßten Werken – hinterlassen hat; zum anderen kann er sich – in der Sterbeschilderung – auf persönliche Involvierung berufen, da er

⁴⁵ Vgl. etwa Rolf Hartmann: Das Autobiographische in der Basler Leichenrede (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, 90). Basel, Stuttgart 1963, S. 43 ff. (= Phil. Diss. Basel 1960).

die letzten Stunden bei dem Kranken gewacht und dabei – so suggeriert er – sogar die inneren Vorgänge Wutzens wahrgenommen hat.⁴⁶ Von Anfang an ist zudem der Tod des Menschen, über den berichtet wird, präsent. Die Rekapitulation des Lebenslaufes erfolgt unter dem Vorwissen, daß der ‚Held‘ sein Erdendasein vollendet hat. Der stetig wiederholte Bezug auf die Abgeschlossenheit der Biographie und die Ansätze zu ihrer Bewertung finden hier ihre Begründung.

Prinzipiell den gleichen Rückversicherungs- und Wirkungsstrategien und rhetorischen Verfahren wie der Lebensabriß Wutzens folgen in der Regel auch die Personalien, die die zeitgenössischen Leichenprediger vor der versammelten Trauergemeinde vortragen. Auch sie versäumen es nicht, das Zielpublikum direkt zu apostrophieren. Da es sich bei der Parentation um eine per definitionem didaktische Rede handelt, werden die biographischen Einzelheiten nicht etwa um ihrer selbst willen erzählt, sondern fungieren in erster Linie als Exempel für das religiöse Leben des Verstorbenen und für die göttliche Providenz, unter der es gestanden habe. So werden die einzelnen Biographica denn auch immer wieder mit rasonierenden Bemerkungen und Einordnungen in den übergeordneten Verstehenszusammenhang verknüpft, der instrumentelle Charakter des ausschnittshaften Lebenslaufs damit deutlich gemacht. Bewußt wählt der Leichenredner dabei passende Episoden aus, übergeht andere und hütet sich durch eine distanzierte Redehaltung vor allem davor, die sündhaften Zuhörer durch übermäßiges Lob des Verstorbenen in Heilssicherheit zu wiegen⁴⁷ beziehungsweise seine eigene Wirkungsintention zu desavouieren.⁴⁸ Die Informationen bezieht der Redner entweder durch Mitteilungen von Angehörigen, die das biographische Faktengerüst liefern; häufig kann er auch autobiographische Aufzeichnungen des Verstorbenen selbst benutzen, die bereits im Hinblick auf die eigenen Begräbnisfeierlichkeiten entstanden sind.⁴⁹ Über das Sterben selbst berichtet er

⁴⁶ Zu derartigen, für Jean Paul typischen auktorialen Erzählerfreiheiten vgl. Hendrik Birus: Systematische Verschiebungen der Erzählperspektive in Jean Pauls früher Prosa. In: Frühe Formen mehrperspektivischen Erzählens von der Edda bis Flaubert. Ein Problemaufriß, hg. von Armin Paul Franke / Ulrich Mölk. Berlin 1991, S. 82-96, hier S. 90.

⁴⁷ „Wenn Schullehrer in dem Lebensberichte die Seligkeit des Verstorbenen dem in seinen letzten Stunden genossenen heiligen Abendmahle zuschreiben, so müssen Prediger dergleichen nicht vorlesen, sondern weglassen und ändern“ (Witting [Anm. 44], S. 391).

⁴⁸ „Uebertriebenes, grundloses Lob erregt den Verdacht der Hirnlosigkeit, Parteysucht und Bestechung; lieblose Verdammung den Verdacht des blinden Eifers und der Rache“ (Witting [Anm. 44], S. 392).

⁴⁹ Vgl. Hartmann (Anm. 45).

darüber hinaus besonders häufig aus eigener Anschauung, die er als Beichtvater und seelsorgerlicher Begleiter vor seinem Auditorium herausstellt oder zumindest suggeriert. Gerade das Verhalten angesichts des Todes eignet sich im paränetischen Zusammenhang besonders, der Gemeinde die Glaubensgewißheit und die Standhaftigkeit des Sterbenden vor Augen zu stellen.⁵⁰ Sein Beispiel wird – und das ist die eigentliche Funktion der ausführlichen Schilderungen – zum nachahmenswürdigen Beispiel christlicher „ars moriendi“.⁵¹

Angesichts derartiger Entsprechungen fällt nun besonders der Umstand ins Auge, daß der Sprecher im *Wutz* jede religiöse Ausdeutung, ja auch nur entsprechende Anspielungen offenbar zielstrebig vermeidet. Während der christliche Lebenswandel, die bewährte Glaubensfestigkeit einen unverzichtbaren Punkt innerhalb des homiletischen Dispositionsschemas für die Personalien darstellt, ist in Wutzens Lebenslauf davon in keiner Weise die Rede. Selbst die Gedanken des Sterbenden am Ende seines Lebens bewegen sich gerade nicht um das, was ihn nach seinem Tod erwartet; seelsorgerlicher Trost und Sterbebegleitung bleiben ausgeblendet, ja selbst die Bibel als obligatorisches Requisit konventioneller Sterbeschilderungen, das Gebet als Mittel der Selbstvergewisserung und Ermutigung kommen nicht vor.

Die Nutzenanwendung, um deretwillen die episodische Lebensgeschichte des Schulmeisters dem Publikum erzählt wird, ist also ebenso wenig eine religiöse wie der Sprecher in irgendeiner Weise den Anspruch eines Seelsorgers erhebt. Das Leben, mehr noch die Lebensansichten Wutzens, dessen Eindrücke, Schweisen und Strategien zum Glücklichsein hier aus der Innenperspektive vermittelt werden, dienen vielmehr der Reflexion über die Möglichkeiten rein immanenter Glückseligkeit. Nicht Fragen der Moral oder der Rechtfertigung vor einer transzendenten Richterinstanz werden thematisiert. Gegenstand des Nachdenkens, das der Sprecher für sich selbst verbalisiert und auch bei den fiktiven Zuhörern beziehungsweise den empirischen Lesern anstößt, ist vielmehr die wahrscheinlich von jedem ersehnte Fähigkeit, mit widrigen oder auch nur banalen Lebensumständen so umzugehen, daß sie trotzdem zu einer prinzipiellen Zufriedenheit beitragen. Daß dies nicht lediglich eine Veranlagung,

⁵⁰ Die umständliche Darstellung der Todesumstände gilt „zur Beförderung eines heilsamen Nachdenkens, zur Belehrung, zur Warnung, Ermahnung und Beruhigung“ als „geschickt und zweckmäßig“ (Witting [Anm. 44], S. 391 f.).

⁵¹ Eingehend Werner Friedrich Kümmel: Der sanfte und selige Tod. Verklärung und Wirklichkeit des Sterbens im Spiegel lutherischer Leichenpredigten des 16. bis 18. Jahrhunderts. In: Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften, III, hg. von Rudolf Lenz. Marburg/L. 1984, S. 199-224.

sondern auch eine Technik der Wahrnehmungssteuerung sein kann, wird an der Gestalt Wutzens deutlich. Nicht minder deutlich wird allerdings auch der Umstand, daß sich das Beispiel des Schulmeisters und seiner ‚idyllischen‘ Lebenseinstellung nicht verallgemeinern läßt. Schon der reflektiertere, weltgewandtere Erzähler muß dies am Ende seines Lebensabrisses eingestehen.

Dieser Befund steht ganz im Einklang mit den jüngeren, in erster Linie inhaltlich argumentierenden Interpretationen des *Wutz*. Setzt man ihn in Bezug zu den eben vorgestellten strukturellen Beobachtungen, so wird zudem ein weiteres deutlich. Jean Paul greift hier ein eingeführtes Darstellungsschema biographischen Erzählens auf, mit dem er als Pfarrersohn und zeitweiliger Theologiestudent ohne Zweifel genau vertraut war und dessen Kenntnis er auch bei seinem zeitgenössischen Publikum voraussetzen konnte. Die an dieses Muster geknüpften Erwartungen hinsichtlich der religiös lehrhaften Ausrichtung erfüllt er aber nicht. Vielmehr durchkreuzt er sie zum einen durch die Umakzentuierung der Redesituation: immerhin präsentiert sich die Rede hier nicht als weihevoller Ansprache am offenen Grabe, sondern als ironisierende und doch nachdenkliche Erzählung in geselliger Runde. Den paränetischen Duktus der christlichen Leichenrede, der nach homiletischen Regeln auch das Zentrum der Personalia zu bilden hat, ersetzt er zum anderen durch einen komplexen Reflexionsanreiz. Dieser entfernt sich auffälligerweise nicht nur von der religiösen Wertungsgewißheit der Vorlagen; er beschränkt sich zudem auf das Thema einer rein innerweltlichen Glückseligkeitsempfindung.⁵² Das durch den Text beim Leser provozierte Verhalten ist das des Nachdenkens über die Möglichkeiten, Bedingungen und Bedingtheiten diesseitiger Zufriedenheit, ohne daß ihm eine weltanschaulich gestützte Lösung bereits von vornherein suggeriert würde. Im Verzicht auf eine transzendente Ausrichtung oder eine religiöse Wertungsinstanz stellt sich der Autor im übrigen offensichtlich und demonstrativ in eine schon aus der Antike herrührende und durch die Aufklärung wieder belebte skeptizistische Denktradition, ohne damit freilich zwangsläufig den Gedanken an die Unsterblichkeit der Seele aufgeben zu müssen.⁵³

Das Verfahren, dessen er sich zur Erreichung dieser Wirkungsabsicht bedient, könnte man ganz im Sinne Jurij Lotmans als „Minusverfahren“ kennzeichnen.⁵⁴ Gerade die Nichtverwendung eines be-

⁵² Vgl. auch Wuthenow (Anm. 10), S. 322.

⁵³ Vgl. im Hinblick auf Jean Paul: Hamburger (Anm. 40), S. 462 ff.

⁵⁴ Jurij M. Lotman: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt/M. 1973, S. 86f.
– Jurij M. Lotman: Die Analyse des poetischen Textes. Kronberg/Ts. 1975, S. 38.

stimmten, aufgrund der Literaturtradition erwarteten Textelements lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Poetizität des Textes, provoziert zur Reflexion über die Funktion der Nullstelle. Daß dieses „bedeutungshaltige Fehlen“ vom zeitgenössischen Publikum Richters ohne Zweifel deutlicher wahrgenommen wurde als von heutigen Rezipienten, hängt mit dem im Verlauf von über 200 Jahren veränderten Erfahrungshorizont und der dadurch gesteuerten Lesererwartung zusammen. Das artistische Formspiel Jean Pauls, durch das er das kommunikative Potential eines vorgefundenen Modells aufgriff und zugleich für seine – anders gerichteten – Zwecke nutzte, war jedenfalls für die verständlich, für die die Beteiligung an religiösen Riten und kirchlichen Veranstaltungen noch zur alltäglichen und lebenswirksamen Erfahrung gehörte.

Biographischer Hintergrund dieser charakteristischen Umfunktionalisierung einer eingeführten Textsorte ist möglicherweise das schon angesprochene Schwarzenbacher ‚Todeserlebnis‘ vom 15. November 1790, in dem sich Richter auf elementare Weise mit der Nichtigkeit allen Lebens und der Allmacht des Todes konfrontiert sah und das ihm nach Auskunft seiner Tagebücher anhaltend und prägend im Gedächtnis blieb. Zwei Monate vor der Niederschrift des *Wutz* hat es die erste, satirisch bestimmte Schaffensperiode Jean Pauls beendet und eine wohl bereits angelegte, grundlegende Umorientierung des Autors nicht nur im Hinblick auf den Wechsel von „essigsaurer“ Bissigkeit zu verständnisvoller, humoristischer Menschenliebe, sondern auch in literarisch-formaler Hinsicht forciert. Anhand anderer Texte aus dieser Umbruchsphase der Jahre 1789/91 hat die Forschung überzeugend nachgewiesen, daß die zuvor festzustellende Tendenz zur bloßen Reihung mehr oder minder disparater Einzeltexte, wie sie für die Aufklärungssatirik typisch war, gerade um diese Zeit vom Bemühen um größere, geschlossenere, integrative Formen erzählerischer Darstellung abgelöst wurde.⁵⁵ Daß dabei die Anpassung des erfolglosen Autors an einen gewandelten Publikumsgeschmack⁵⁶ ebenso eine maßgebliche Rolle gespielt hat wie der Einfluß reger Swift- und Sterne-Lektüren⁵⁷, ist unbestreitbar. Jedenfalls wurde der *Wutz* ab Mitte Februar 1791 eingestandenermaßen als Vorübung zu einem größeren Roman niedergeschrieben. Er kann als das erste Werk Jean Pauls gelten, das die tendenziell erstrebte innere Synthetisierung der Episoden zu einem thematisch geschlossenen Werk auch formal um-

⁵⁵ Neumann (Anm. 2), S. 151-186.

⁵⁶ Vgl. Schweikert (Anm. 20), S. 26 (Archenholz an Jean Paul, 13.2.1790).

⁵⁷ Michelsen (Anm. 16), S. 317 f.

setzte. Davon ist er später vor allem in seinen umfangreicheren Arbeiten wieder ein Gutteil abgerückt. Auch das spätere Werk Jean Pauls bezieht seinen Reiz aus der Synthetisierung disparater Textsorten und dem Spiel mit vorgegebenen Strukturmodellen⁵⁸ und greift dabei immer wieder auch auf Vorbilder religiös geprägten Sprechens zurück.⁵⁹ Dort bleiben die verarbeiteten Muster freilich mehr oder minder integrierte Versatzstücke in einem größeren Zusammenhang, der im wesentlichen durch die Figur des Erzählers, nicht aber durch ein durchgängiges Strukturmodell verbürgt ist. Auch in dieser Beziehung nimmt der *Wutz* – zusammen mit wenigen anderen Texten – eine Sonderstellung im Werk Jean Pauls ein, die dieser durchaus auch selbst erkannt hat.⁶⁰

Der Verdacht dürfte nicht von der Hand zu weisen sein, daß die Säkularisation überkommener Vorstellungen, Textmuster und Sprechweisen nicht nur eine „sprachbildende Kraft“ ist, um den Titel der berühmten Untersuchung Albrecht Schönes aufzugreifen⁶¹; die Säkularisation in diesem Verständnis – als (im übrigen ganz wertneutrale⁶²) Grenzverwischung zwischen den Sphären ursprünglich religiösen Sprechens und der weltlichen, alltagssprachlichen wie literarischen Sphäre – besitzt darüber hinaus wohl auch eine ‚formbildende‘ Kraft. Sie zeigt sich – am konkreten Beispiel Jean Pauls – in der zunächst ‚formkonservierend‘ erscheinenden Übernahme eines eingeführten Modells, das dann aber in spezifischer Weise für eigene

⁵⁸ Etwa Vorrede, Brief, Predigt, Aufsatz, Abhandlung etc. Vgl. Neumann (Anm. 2), S. 165; Sabine Kulenkampff: Schreiben nach Damaskus. Darstellung und Funktion von Ad-hoc-Offenbarungen in autobiographischer Prosa von Aurelius Augustinus, August Hermann Francke, Jean Paul und Robert Musil. Krakau 1999, S. 142 f. (= Phil. Diss. Erlangen-Nürnberg 1998).

⁵⁹ Vgl. Ursula Naumann: Predigende Poesie. Zur Bedeutung von Predigt, geistlicher Rede und Predigertum für das Werk Jean Pauls (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 55). Nürnberg 1976. Sie bezieht sich allerdings – ganz im Sinne Schönes – in erster Linie auf das sprachliche Material und die dahinterstehenden Vorstellungen, nicht auf die Disposition dieses Materials.

⁶⁰ Vgl. die vielzitierte Stelle aus der Vorrede zur zweiten Auflage der *Unsichtbaren Loge* von 1821, derzufolge der *Wutz* die erste Arbeit Richters war, die den Abschied aus der „satirischen Essigfabrik“ mit ihrem „Rosen- und Honigessig“ markiert habe, dabei aber selbst „noch etwas honigsauer[...]“ gewesen sei (Jean Paul, Werke, ed. Miller I/1, S. 15).

⁶¹ Albrecht Schöne: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne (Palaestra, 226). Göttingen 21968.

⁶² Vgl. Wolfgang Binder: Grundformen der Säkularisation in den Werken Goethes, Schillers und Hölderlins. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 83, 1964, S. 42-69; hierzu die im Anschluß daran abgedruckte „Aussprache“ (v.a. S. 70 f.). Kontext ist die seinerzeitige Kontroverse zwischen Albrecht Schöne und Herbert Schöffler um die Bewertung der Säkularisationsvorgänge.

Zwecke abgewandelt wird. Nicht also ‚erzählerische Willkür‘ ist hier am Werk, sondern ein wirkungspoetisch kalkuliertes Verfahren, ein überkommenes Sujetmuster entgegen eingefahrenen Lesererwartungen mit neuen Aussagemöglichkeiten ‚aufzufüllen‘ und zu erweitern, dabei aber gleichzeitig in vielfältiger Weise zu überspielen. Ohne das Modell selbst in Frage zu stellen, nutzt Richter dessen kommunikative Potenz auf artistische Weise, um damit die Poetizität des Textes zu akzentuieren und neue, unerwartete Wirkungspotentiale zu erzielen.

Wolf Gerhard Schmidt (Saarbrücken)

Der ungenannte Quellentext

Zur Wirkung von Fouqués *Held des Nordens* auf Wagners *Ring-Tetralogie*

I.

„Ungeziemend wäre es uns, den beim Nachtprogramm Wachenden, des Mannes zu vergessen, der die erste Neuformung des Nibelungenstoffes vornahm.“¹ Diese Mahnung Arno Schmidts aus dem Jahr 1955 hat auch heute nichts an Aktualität eingebüßt. Fouqués Dramen-trilogie *Der Held des Nordens* (1808-1810) findet noch immer wenig Beachtung, obwohl das Werk von vielen Zeitgenossen geradezu enthusiastisch aufgenommen wurde.² Es steht zudem am Beginn einer großen Reihe meist deutschsprachiger Dramatisierungen des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert³, die jedoch (Richard Wagner und Friedrich Hebbel ausgenommen) von eher zweit- oder dritrangigen Autoren stammen und in der Forschung kaum behandelt werden. Die bedeutendsten Nibelungendramen in der Nachfolge Fouqués sind Ernst Raupachs *Der Nibelungen-Hort* (1828), Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* (1853), Emanuel Geibels *Brunhild*

¹ Arno Schmidt: Anachronismus als Vollendung. Zum Gedächtnis an Friedrich Baron de la Motte Fouqué. In: A.S.: Bargfelder Ausgabe. Hg. v. der Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld. Werkgruppe II: Dialoge. Bd. 1. Zürich 1989, S. 172.

² Vgl. hierzu ausführlich Wolf Gerhard Schmidt: Friedrich de la Motte Fouqués Nibelungentriologie *Der Held des Nordens*. Studien zu Stoff, Struktur und Rezeption. St. Ingbert 2000 (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft; 68) [zugl. Magisterarbeit, Universität des Saarlandes 1999].

³ Vgl. u.a. Jakob Nover: Deutsche Sagen des Mittelalters. Nibelungen. Gralsage und Parcival. Lohengrin. Gießen 1896, S. 140-201; Eldo Frederick Bunge: Siegfried in German Literature. In: *Philological Quarterly* 19 (1940). Nr. 1, S. 45-65; Holger Schulz: Der Nibelungenstoff auf dem deutschen Theater. Köln 1972; Werner Wunderlich (Hrsg.): Der Schatz des Drachentödlers. Materialien zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes. Stuttgart 1977, S. 21-30; Otfried Ehrismann: Nibelungenlied 1755-1920: Regesten und Kommentare zu Forschung und Rezeption. Gießen 1986, S. 155-161 und Siegfried Grosse/Ursula Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher Dichtung. Eine Bibliographie ihrer Übersetzungen und Bearbeitungen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Tübingen 1989, S. 207-218.

(1857) und Friedrich Hebbels *Die Nibelungen* (1862). Fouqué ist aber nicht nur der erste, sondern für längere Zeit auch der einzige Schriftsteller, der eine Dramatisierung des Nibelungenstoffes im Rekurs auf die altnordischen Quellen unternimmt und dabei vom Stabreim Gebrauch macht. Erst Richard Wagner greift bei der Konzeption seiner *Ring*-Tetralogie wieder auf die nordischen Überlieferungen zurück, die er jedoch im Vergleich zu Fouqué wesentlich freier handhabt. Die Nibelungendramen von Raupach, Geibel und Hebbel beziehen sich dagegen in erster Linie auf die deutschen Sagenquellen, meist das *Nibelungenlied*. Mit Ausnahme von Wagners *Ring* ist der Einfluß von Fouqués Trilogie auf die Nibelungendramen des 19. Jahrhunderts in der Forschung noch kaum untersucht worden.⁴

Bei Wagner finden sich denn auch die meisten Parallelen zu Fouqués *Held des Nordens*. Allerdings herrscht Uneinigkeit darüber, ob und – wenn ja – wie stark Wagner Fouqués Trilogie für die *Ring*-Konzeption benutzt hat.⁵ Insgesamt hat er drei Sagenstoffe dramati-

⁴ Max Kämmerer geht in seiner Dissertation primär auf sprachlich-metrische Aspekte ein, so beispielsweise Übernahmen bestimmter Versmaße und Redewendungen (vgl. *Der Held des Nordens* von Friedrich Baron de la Motte Fouqué und seine Stellung in der deutschen Literatur. Rostock 1909, S. 122-135).

⁵ Vgl. u.a. A. Ettlinger: *Die romantische Schule in der deutschen Litteratur und ihre Beziehungen zu Richard Wagner*. In: Richard Wagner-Jahrbuch. Hg. v. Joseph Kürschner. Bd. 1. Stuttgart 1886, S. 112ff., 126f. und 130; Karl Landmann: *Ein Sänger der Vorzeit*. In: *Über Land und Meer* 9 ([Oktober] 1892), S. 619-628 (der Nachweis ist falsch, und der Aufsatz war unter der folgenden (korrekten) Quellenangabe nicht ausfindig zu machen: *Über Land und Meer*. Deutsche Illustrierte Zeitung 34 ([Oktober] 1891-1892). Bd. 68. Vgl. Karl Goedeke: *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*. Bd. 6. Leipzig u.a. 21906, S. 118 [Nr. 17] und Max Koch: *Einleitung [zu Friedrich de la Motte Fouqué]*. In: *Deutsche National-Litteratur*. Historisch kritische Ausgabe. Hg. v. Joseph Kürschner. Bd. 146. Erste Abteilung: Friedrich Baron de la Motte Fouqué und Josef Freiherr von Eichendorff. Teil I. Stuttgart o.J. [1893], S. XXXVIII/Anm.); Ernst Meinck: *Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners*. Berlin 1892, S. 49f., 205f., 224, 231, 245, 275, 294f. und 303; Wolfgang Golther: *Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung Richard Wagners*. Charlottenburg (= Berlin) 1902, S. 64ff.; Paul Herrmann: *Deutsche Dichter und Gedichte auf Island*. III. Friedrich de la Motte Fouqué und Island. In: *Unterhaltungsbeilage zur Täglichen Rundschau*. Berlin 1907. Nr. 148, S. 589f.; Friedrich Panzer: *Richard Wagner und Fouqué*. In: *JbFdtHochst* 1907, S. 157-194; Erika Mayer: *Die Nibelungen bei Fouqué und Wagner*. Wien 1948 (Diss.) [Masch.], S. 143-157; Hermann August Korff: *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. IV. Teil: Hochromantik. Leipzig 21956, S. 259-269; Karl Heinz Bohrer: *Der Mythos vom Norden. Studien zur romantischen Geschichtssprophetie*. Heidelberg 1961, S. 127ff.; Schulz (Anm. 3), S. 42-44 und Volker Mertens: *Richard Wagner und das Mittelalter*. In: *Richard-Wagner-Handbuch*. Hg. v. Ulrich Müller und Peter Wapnewski. Stuttgart 1986, S. 32. Einigermassen aus-

siert, die auch Fouqué als literarische Vorlagen dienten: Tannhäuser⁶, Lohengrin⁷ und die Nibelungen. Wagner selbst erwähnt Fouqué in seinen Schriften, Briefen und Tagebüchern kaum, den *Held des Nordens* überhaupt nicht. Dies ist insofern ungewöhnlich, als sich Wagner sonst sehr ausführlich zu seinen musikalischen bzw. literarischen Vorbildern und Gegnern äußert. Dennoch ist davon auszugehen, daß er den *Held des Nordens* gekannt hat. Denn Fouqué war lange und gut mit Adolph Wagner befreundet, einem Onkel Richard Wagners, der unter anderem die Erzählung *Undine* ins Italienische übersetzt hat, so daß Richard Wagner schon auf diesem Weg mit Fouqués Trilogie in Berührung gekommen sein könnte. Belegt ist zudem, daß er Fouqué durchaus geschätzt hat. So liest er noch am Vorabend seines Todes zusammen mit Cosima in der *Undine* und hat „Vergnügen an der sehr gegliückten Gestalt“.⁸ Darüber hinaus gehen bei Wagner stets eingehende literarische Studien der Ausarbeitung seiner Werke voran, so daß es sehr unwahrscheinlich ist, daß er Fouqués Trilogie in diesem Zusammenhang nicht eingesehen hat.

Einem passionierten Leser wie Wagner muß *Der Held des Nordens* ohnehin ein Begriff gewesen sein, auch wenn sich keine Fouqué-Ausgabe in seiner Dresdner Bibliothek befindet. Denn Fouqués Trilogie markiert die literarische Wiederentdeckung des Nibelungenstoffes in Deutschland und wird von den meisten Zeitgenossen aufgrund politischer Instabilität und allgemeiner Depression auch entsprechend enthusiastisch aufgenommen.⁹ In der Folgezeit widmen daher viele

fürlich und wissenschaftlich fundiert sind jedoch nur die Untersuchungen von Panzer, Mayer und (mit Abstrichen) Korff und Schulz.

⁶ *Fouqué*: Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Ein Dichterspiel. Berlin 1828.

⁷ *Fouqué*: Eine rheinische Sage, in Balladen. In: *Minerva* für das Jahr 1816, S. 157-172.

⁸ *Cosima Wagner*: Die Tagebücher. Hg. v. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München/Zürich 1982. Bd. 4, S. 1111 (Sonntag, den 11. Februar 1883).

⁹ Mehr oder weniger ausführliche, meist jedoch lediglich auflistende Darstellungen der zeitgenössischen Rezeption finden sich u.a. bei *Koch* (Anm. 5), S. XXXV-XXXVII; *Erich Hagemeister*: Friedrich Baron de la Motte Fouqué als Dramatiker. Greifswald 1905 (Diss.), S. 23f.; *Kämmerer* (Anm. 4), S. 17-20; *Julian Hirsch*: Fouqués „Held des Nordens“. Seine Quellen und seine Komposition (Mit Berücksichtigung der übrigen nordischen Stoffe Fouqués). Berlin 1910, S. 72f. und *Frank Rainer Max*: Der „Wald der Welt“. Das Werk Fouqués. Bonn 1980, S. 77/Anm. 3. Meine Magisterarbeit enthält ein umfangreiches Kapitel über die Aufnahme der Trilogie durch die Zeitgenossen (Anm. 2), S. 117-139. Zur Rezeption von Fouqués Gesamtwerk im 19. und frühen 20. Jahrhundert vgl. auch *Max* (wie oben), S. VII-XV und *Christa Elisabeth Seibicke*: Friedrich de la Motte Fouqué: Krise und Verfall der Spätromantik im Spiegel seiner historisierenden Ritterromane. München 1985, S. 1-20.

Schriftsteller und Übersetzer, die Wagner gekannt und gelesen hat, ihre Werke Fouqué.¹⁰ Und selbst um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als Fouqués Popularität sich bereits in ihr Gegenteil verkehrt hat, wird *Der Held des Nordens*, insbesondere der erste Teil: *Sigurd, der Schlangentöchter*, noch immer recht wohlwollend beurteilt. So schreibt Heine, dem Wagner eine Vielzahl stofflicher Anregungen verdankt, 1835 in *Die romantische Schule* über Fouqué: „Seine metrischen Dramen, die nicht für die Bühne bestimmt sind, enthalten große Schönheiten. Besonders „Sigurd, der Schlangentöchter“ ist ein kühnes Werk, worin die altskandinavische Heldensage mit all ihrem Riesen- und Zauberwesen sich abspiegelt“.¹¹ Auch Friedrich Perthes läßt Fouqué 1839 wissen: „Deine Schriften; Sigurd, Zauberring, Undine und mehrere Andere werden bleiben – damit tröste dich theurer Fouqué, wenn die Buchhändler mit dir nichts mehr anzufangen wissen.“¹² Und Eichendorff konstatiert noch 1854, also ein Jahr nach der Fertigstellung des *Ring*-Textes, in seiner *Geschichte des Dramas*: „Fouqué ist nur erträglich und gewissermaßen groß in seinem ‚Sigurd‘, wo er nothgedrungen vor dem überzuckerten Christenthum Ruhe hat“.¹³ Selbst Hebbel, dessen Drama *Die Nibelungen* erst 1862

¹⁰ So verfaßt Eichendorff um 1811 einen dreiteiligen Sonettzyklus *An Fouqué* (Gedichte (Erster Teil. Text). In: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Historisch-kritische Ausgabe. Begr. von Wilhelm Kosch und August Sauer. Fortgef. und hg. von Hermann Kunisch und Helmut Koopmann. Bd. I/1. Stuttgart u.a. 1993, S. 129f.). Ebenfalls Fouqué gewidmet sind u.a.: der zweite Teil (*Siegfried*) von Franz Rudolf Hermanns Trilogie *Die Nibelungen* (Leipzig 1819, S. 97), Max von Schenkendorfs Gedicht *Auf der Wanderung in Worms* von 1814 (M.v. Schenkendorfs sämtliche Gedichte. Berlin 1837, S. 246-248) und Johann Gustav Büschings metrische Übersetzung des *Nibelungenliedes* ([Widmung] *An Fouqué*. In: *Das Lied der Nibelungen*. Metrisch uebersetzt von Johann Gustav Büsching. Altenburg/Leipzig 1815, S. VII). Auch Karl Simrocks Übersetzung des *Nibelungenliedes* ist „seinem väterlichen Freunde Friedrich Baron de la Motte Fouqué zugeeignet“ (Das *Nibelungenlied*. Uebersetzt von Karl Simrock. Berlin 1827, S. III. Vgl. auch ebd., S. Vf.: „Weihe“ an Friedrich Baron de la Motte Fouqué). In Wagners Dresdner Bibliothek findet sich im übrigen die dritte Auflage von Simrocks Übersetzung aus dem Jahr 1843 (vgl. *Curt von Westernhagen*: Richard Wagners Dresdener Bibliothek 1842-1849. Neue Dokumente zur Geschichte seines Schaffens. Wiesbaden 1966, S. 99). Ebenfalls Fouqué gewidmet ist Simrocks Ballade *Der Nibelungenhort* im *Nibelungenversmaß* (Das *Nibelungenlied* (wie oben), S. XV-XX).

¹¹ Heine: *Sämtliche Schriften*. Hg. v. Klaus Briegleb. Bd. III. Darmstadt 1971, S. 479.

¹² Drei Briefe an Fouqué [von Houwald, Perthes und Chamisso]. Mitgeteilt von Wilhelm Pfeiffer in Heidelberg. In: *Euphorion* 9 (1902), S. 675f. (Brief vom 27. Januar 1839).

¹³ Eichendorff: *Zur Geschichte des Dramas*. In: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Historisch-kritische Ausgabe. Begr. von Wilhelm Kosch und August Sauer. Fortgef. und hg. von Hermann Kunisch. Bd. VIII/II: *Abhandlungen zur Literatur*. Regensburg 1965, S. 387.

veröffentlicht wird, kennt Fouqués Trilogie, wenngleich er sie nicht sehr schätzt.¹⁴ Die Tatsache, daß also auch Wagner den *Held des Nordens* sehr wahrscheinlich gekannt und für die Konzeption seiner *Ring*-Tetralogie benutzt hat, darf jedoch nicht dazu führen, alle auffindbaren Ähnlichkeiten in Sprache und Inhalt unbesehen auf Fouqués Einfluß zurückzuführen. Manche Übereinstimmung läßt sich auch durch die Verwendung gleicher Sagenüberlieferungen erklären.

II.

Fouqué äußert sich an drei Stellen explizit zu den Quellen seiner Nibelungentrilogie, wobei die Angaben teilweise widersprüchlich sind: zunächst 1808 im Briefwechsel mit Fichte¹⁵, dann 1840 in der *Lebensgeschichte*¹⁶ und im darauffolgenden Jahr schließlich im Nachwort zur Ausgabe letzter Hand.¹⁷ Darüber hinaus macht er 1811 in einem Brief an August Zeune eine kurze Bemerkung zum Fehlen eines stofflichen Motivs in der Vorlage, die er jedoch nicht explizit bezeichnet.¹⁸ Problematisch erscheinen in diesem Zusammenhang insbesondere Fouqués Quellenangaben im Nachwort zur Ausgabe letzter Hand:

Wäre mir schon damals der Theil von Sämundur's Edda zu Gesicht gekommen, die uralten Sangesgespräche zwischen Sigurd und Brynhildur und Aehnliches enthaltend, ich hätte wohl kaum nur gewagt, meine Dichtung an den überlieferten Stellen anders als rein übersetzend zu gestalten. Es mag aber nun just auch so gut sein, wie es eben geworden ist. Erst Jahre lang nach Vollendung seiner drei Sigurd's-Dichtungen konnte ihr Sänger den Einblick in jene uralten Lieder gewinnen. Früher vermochte er nur aus der Edda des Snorri Sturleson, der Nornagest-Saga, der Wolsunga-Saga und einigen Mittheilungen befreundeter Altertumsforscher zu schöpfen.¹⁹

¹⁴ *Hebbel*: Brunhild. Eine Tragödie aus der Nibelungensage. Von Emanuel Geibel. In: F.H.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Besorgt von Richard Maria Werner. Bd. IV. Berlin 1901, S. 165. Vgl. auch die ironische Beschreibung Fouqués in der *Erinnerung an Ludwig Tieck*. Hebbel läßt ihn dort „mit phantastisch zugestutztem Schnurrbart und altherthümlichen Sporen, die Barbarossa verloren zu haben scheint“, neben Novalis, Arnim, Brentano, Hoffmann und Werner in der Reihe der Romantiker mitmarschieren (ebd. Bd. XII. Berlin 1903, S. 22).

¹⁵ Briefe von de la Motte Fouqué. In: Johann Gottlieb Fichte's Leben und literarischer Briefwechsel. Hg. v. Immanuel Hermann Fichte. Bd. 2. Leipzig 1862, S. 468f.

¹⁶ *Lebensgeschichte* des Baron Friedrich de la Motte Fouqué. Aufgezeichnet durch ihn selbst. Halle 1840, S. 284f.

¹⁷ *Fouqué*: Ausgewählte Werke. Ausgabe letzter Hand. Bd. 12. Halle 1841, S. 125f.

¹⁸ Vgl. Fouqués Briefe an August Zeune. Hg. v. Walther Ziesemer. In: Vossische Zeitung. Berlin 1909. Sonntagsbeilage Nr. 13, S. 104 (Brief vom 18. November 1811).

¹⁹ *Fouqué* (Anm. 17), S. 125f.

Fouqué behauptet also, die Heldengesänge der *älteren Edda* 1809 noch nicht gekannt zu haben. Hirsch weist jedoch mit Recht darauf hin, daß sich im *Held des Nordens* Motive finden, die in keiner der genannten Vorlagen, sondern nur im zweiten Teil der *Lieder-Edda* enthalten sind.²⁰ Problematisch ist in diesem Zusammenhang jedoch, daß die Heldengesänge der *Lieder-Edda* zu dem Zeitpunkt, als Fouqués *Held des Nordens* entsteht, noch nicht als Druckfassung existieren. Sie werden erst 1812 durch Friedrich Heinrich von der Hagen herausgegeben. *Sigurd der Schlangentöchter*, der erste Teil der Trilogie, entsteht und erscheint aber schon 1808, und auch die Arbeit an den Heldenspielen *Sigurds Rache* und *Aslauga* ist bereits im Mai des darauffolgenden Jahres abgeschlossen (vgl. *Aslauga* 2).

Da sich aber im *Held des Nordens* Adaptionen aus der *Lieder-Edda* finden, so kann es sich in diesem Zusammenhang nur um eine „unbewußte Benutzung“ handeln.²¹ Eine solche wäre Fouqué, wie Hirsch überzeugend nachweist²², durch die Lektüre des ersten Teils

²⁰ Vgl. Hirsch (Anm. 9), S. 17f. Als Beispiel führt er den Namen ‚Sigurdriða‘ an, der in der zweiten Abentheure von *Sigurd, der Schlangentöchter* erwähnt wird (Der Held des Nordens. In drei Theilen. Berlin 1810, S. 67 (Sigurd, der Schlangentöchter). Im folgenden wird diese Ausgabe zur Vereinfachung mit Titel und Seitenzahl im Haupttext zitiert) und sich lediglich in *Fáfnismál* und *Sigrdrífomál* findet (Die Edda. Götterdichtung, Spruchweisheit und Heldengesänge der Germanen in der Übertragung von Felix Genzmer. Köln 31981, S. 260 und 263). Auch die *Sigurds Rache* einleitende Episode von Dietereich und Herke erscheint in keiner der überlieferten Sagenfassungen, sondern nur in *Guðrúnarkviða III* (ebd., S. 293f.).

²¹ Hirsch (Anm. 9), S. 19.

²² Hirsch: [Rezension zu:] Max Kämmerer: Der Held des Nordens von Friedrich de la Motte Fouqué und seine Stellung in der deutschen Literatur. Rostock 1909. In: Deutsche Literaturzeitung 1910. Nr. 23, Sp. 1456. Hirschs Erkenntnisse sind von der Forschung jedoch nahezu ignoriert worden, so daß in jüngeren Arbeiten noch immer von einer Quellenkontamination Fouqués ausgegangen wird. Vgl. u.a. Gerhard Fricke: Die Tragödie der Nibelungen bei Friedrich Hebbel und Paul Ernst. Vortrag, gehalten auf der Jahrestagung der Hebbelgemeinde in Wesselburen am 7. Juni 1939. In: Hebbel-Jb. 1940, S. 9; Mayer (Anm. 5), S. 11-13, Ernest Tonnelat: La Légende des Nibelungen en Allemagne au XIX^e siècle. Paris 1952, S. 30; Bohrer (Anm. 5), S. 10/Anm. 3 und VIII (Literaturverzeichnis); W. Walker Chambers: Die Dramen von Friedrich de la Motte Fouqué. In: Maske und Kothurn 10 (1964), S. 525f.; Schulz (Anm. 3), S. 38f.; Max (Anm. 9), S. 2/Anm. 4 und Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Stuttgart 1983, S. 556 (Literaturverzeichnis). Seibicke (Anm. 9) ist die erste, die wieder auf Hirschs Dissertation rekurriert, allerdings nicht näher auf sie eingeht. Arno Schmidt äußert sich in seiner Fouqué-Monographie nur wenig über die Quellen von Fouqués *Held des Nordens*. Dennoch scheint er wie einige weitere Autoren Hirschs Ergebnisse zu kennen, wenngleich er ihn (wie z.B. auch Lorenz) nicht explizit erwähnt (vgl. Arno Schmidt: Fouqué und einige seiner Zeitgenossen. In: A.S.: Bargfelder Ausgabe. Hg. v. der Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld. Werkgruppe III: Essays und Biographisches. Bd. 1. Zürich 1993, S.

der *Historia rerum Norvegicarum* von Thormodus Torfæus möglich gewesen, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts als Historiograph König Friedrichs IV. in der Kopenhagener Bibliothek arbeitet. „Ihm waren natürlich alle Handschriften, auch die der Saemundar-Edda zugänglich, und er hat sie umsichtig und geschickt benutzt.“²³ Torfæus' Sagensammlung enthält denn auch alle Motive aus der *älteren Edda*, die sich im *Held des Nordens* finden.²⁴

Daß Fouqué die *Historia* kennt, beweist der bereits erwähnte Brief an Fichte vom 4. Oktober 1808, in dem er u.a. das Heldenspiel *Sigurds Rache* als Fortsetzung des *Sigurd* ankündigt. Denn „es bleibt hier, wie in dem vor Ihnen liegenden Gedichte, die Spur verfolgt, welche Torfæus' ‚Norwegische Geschichte‘ und Sturleson's ‚Edda‘ angeben“.²⁵ Hierbei handelt es sich um die wirklichen Quellen von Fouqués Nibelungentrilogie. Warum er die *Historia* dann jedoch im Nachwort zur Ausgabe letzter Hand ausspart, ist unklar. Es scheint, daß Fouqué mit der bewußt unkorrekten Quellenangabe suggerieren will, er habe als Schriftsteller trotz der immer wieder betonten Vorlagentreue eine eigenständige Kontamination geleistet. Vor diesem Hintergrund setzt er Torfæus' *Historia* mit ihrer Hauptquelle, der *Volsunga saga*, gleich, um dann die fehlenden Überlieferungen gesondert aufzuführen. Denn der Teil der *Historia*, mit dem die Handlung von Fouqués Nibelungentrilogie korreliert, geht nahezu vollständig auf die damals noch ungedruckte *Volsunga saga* zurück.²⁶ D.h. er enthält eine fast wörtliche Übersetzung davon, die mit dem Ziel größtmöglicher stofflicher Konsistenz zuweilen durch kleine Episoden aus der *Nornagest saga*, der *Ragnar Lodbrok saga* sowie der *älteren Edda* erweitert wird. Vor diesem Hintergrund stellen auch die beiden ersten

197; Gerhard Schulz: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Bd. 2. München 1989, S. 609; Klaus Bödl: „Viel herrliche Genossen auf Haiden, Klippen und holdblüh'nder Flur“. Zu Friedrich de la Motte Fouqués romantischen Bearbeitungen der *Gunnlaugs saga* und der *Ólafs saga Trygvasonar*. In: Skandinavistik 24 (1994). H. 1, S. 8 und 16 sowie Christoph F. Lorenz: Einleitung zu den Ausgewählten Dramen und Epen. In: Friedrich de la Motte Fouqué: Ausgewählte Dramen und Epen. Hg. v. C.F.L. Bd. 1.1: Dramatische Szenen. Hildesheim u.a. 1994, S. 19*).

²³ Prolegomena im Original unpaginiert.

²⁴ Wie in der *Lieder-Edda* findet sich bei Torfæus der Name „Sigurdriða“ für Brynhildis (*Historia rerum Norvegicarum* in quatuor tomos divisa. Bd. 1. Hafniæ 1711, S. 470). Auch die Dietereich-Herke-Episode wird von ihm tradiert (ebd., S. 482).

²⁵ Briefe von de la Motte Fouqué (Anm. 15), S. 468f. Hirsch (Anm. 9) weist noch auf andere Werke Fouqués hin, denen Torfæus' *Historia* als Quelle dient (vgl. S. 20f.).

²⁶ Die *Volsunga saga* erscheint erstmals 1737 im Rahmen von Erik Julius Björners *Nordiska Kämpadater, i en Sagoflock samlade* (cap. XI).

Teile von Fouqués *Held des Nordens* eine (inhaltlich nur wenig erweiterte) Dramatisierung der *Volsunga saga* dar.²⁷ Fouqué konsultiert jedoch neben Torfæus' *Historia* auch die *Snorra-Edda* des Resenius (Kopenhagen 1665).²⁸ Darüber hinaus finden sich im *Held des Nordens* Reminiszenzen an die *Lieder Sineds des Barden*, wo Denis das Gespräch zwischen Regner und Kraka übersetzt hat²⁹, sowie, insbesondere bei der Benennung von Nebenfiguren, an das *Nibelungenlied*.³⁰

III.

Wagner baut seine Nibelungen-Tetralogie dagegen vom *Nibelungenlied*, d.h. der deutschen Überlieferung der Siegfriedsage, auf. Dies zeigt sich insbesondere bei der ersten literarischen Adaption des Stoffes in dem 1848 entstandenen Drama *Siegfrieds Tod*, dem Kern der späteren *Götterdämmerung*. Da der erste Teil des *Nibelungenlieds* jedoch nur sehr wenig über Siegfrieds Jugend berichtet, greift Wagner schließlich primär auf die altnordische Sagentradition zurück. Diese erscheint ihm auch in höherem Maße archaisch und heidnisch, wenngleich er im Gegensatz zu Fouqué die deutschen Namensformen übernimmt. Im Brief vom 9. Januar 1856 an Franz Müller in Weimar gibt er daher „nur noch die Quellen an, deren Studium mich seiner Zeit für meinen Gegenstand reifte“:

1. „Der Nibelunge Noth u. die Klage herausgegeb. von Lachmann.^{31*} [Der Nibelunge Nôt und diu Klage. Hg. von Al.J. Vollmer [sic!]. Leipzig 1843]
2. „Zu den Nibelungen etc.“ von Lachmann.
[Karl Lachmann und Wilhelm Wackernagel: Zu den Nibelungen und zur Klage. Anmerkungen von Karl Lachmann. Wörterbuch von Wilhelm Wackernagel. Berlin 1836]
3. Grim's [sic!] Mythologie.

²⁷ Vgl. Briefe von und an August Wilhelm Schlegel. Hg. v. Josef Körner. Bd. 1. Zürich u.a. 1930, S. 313.

²⁸ Vgl. Lebensgeschichte (Anm. 16), S. 284f. Hirsch (Anm. 9) führt in seiner Dissertation die wenigen Motive an, die Fouqué der *Snorra-Edda* entnommen hat (vgl. S. 23f.). Es handelt sich um die Vorgeschichte des Nibelungenhortes, die ausführliche Darstellung des Kampfes mit Faffner, den Schwalbengesang und die Versenkung des Schatzes im Rhein (hier ist jedoch auch die XIX. Äventiure des *Nibelungenlieds* als Quelle möglich).

²⁹ *Michael Denis: Die Lieder Sineds des Barden*. Wien 1772, S. 68f.

³⁰ Vgl. Hirsch (Anm. 9), S. 25.

^{31*} Die mit Stern gekennzeichneten Ausgaben befinden sich nicht (oder nicht ständig) in Wagners Bibliothek (vgl. *Westernhagen* (Anm. 10), S. 29f. und 84-113).

[Jacob Grimm: Deutsche Mythologie. Zweite Ausgabe. 2 Bde. Göttingen 1844]

4. „Edda“. [Lieder der älteren oder Sämundischen Edda. Zum erstenmal herausgegeben von Friedrich Heinrich von der Hagen. Berlin 1812 – Friedrich Rühls: Die Edda nebst einer Einleitung über nordische Poesie und Mythologie und einem Anhang über die historische Literatur der Isländer. Berlin 1812 – Die Lieder der alten Edda, aus einer Handschrift herausgegeben und erklärt von den Brüdern Grimm. Berlin 1815 – Mythologische Dichtungen und Lieder der Skandinavier. Aus dem Isländischen der jüngeren und älteren Edda übersetzt und mit einigen Anmerkungen begleitet von Friedrich Mayer. Leipzig 1818]
5. „Volsunga-Saga“ (Übersetzt von Hagen – Breslau.) [In: Nordische Heldenromane. Uebersetzt von Friedrich Heinrich von der Hagen. Bd. 4. Breslau 1815]*
6. „Wilkina- und Niflungasaga“ (ebenso. –) [In: Nordische Heldenromane. Uebersetzt von Friedrich Heinrich von der Hagen. Bd. 1-3. Breslau 1814-15]*
7. Das *deutsche Heldenbuch* – alte Ausgabe. auch erneuert von Hagen. Bearbeitet in 6 Bänden von Simrock. – [Der Helden Buch herausgegeben durch Friedrich Heinrich von der Hagen. Bd. 1. Berlin 1811 – Das Heldenbuch. Übertragung mittelhochdeutscher Epen von K. Simrock. 6 Bde. Stuttgart 1843-46 – Das kleine Heldenbuch. Von Karl Simrock. Stuttgart und Tübingen 1844]
8. „Die deutsche Heldensage“ von Wilh. Grimm. [Wilhelm Grimm: Die Deutsche Heldensage. Göttingen 1829]
9. „Untersuchungen zur deutschen Heldensage“ von Mone (sehr wichtig) [Franz Joseph Mone: Untersuchungen zur Geschichte der teutschen Heldensage. Quedlinburg und Leipzig 1836]
10. „Heimskringla“ – übersetzt von Mohnike. (glaub' ich!) (nicht von Wachter – schlecht.) [(Snorri Sturluson:) Heimskringla. Sagen der Könige Norwegens von Snorre Sturlason. Aus dem Isländischen von Gottlieb Mohnike. Erster Band. Stralsund 1837 – Snorri Sturluson's Weltkreis (Heimskringla) übersetzt und erläutert von Ferdinand Wachter. 2 Bde. Leipzig 1835-36]³²

Wagners Hinweis, „nur noch“ die Quellen zu nennen, die für sein Projekt von besonderer Bedeutung gewesen seien, zeigt bereits die

³² Wagner: Sämtliche Briefe. Hg. v. Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner. Bd. VII. Leipzig 1988, S. 336f. Zur Verwendung der jeweiligen Quellen vgl. *Meinck* (Anm. 5).

Unvollständigkeit der bibliographischen Auflistung. Eine Begegnung mit Fouqués Trilogie ist also nicht ausgeschlossen, sondern könnte von Wagner bewußt vor die Hauptphase seiner Beschäftigung mit dem Nibelungenstoff datiert worden sein, um zu vermeiden, daß man den *Held des Nordens*, anders als die sagengeschichtlichen Überlieferungen, die für Wagner in erster Linie Archivfunktion besitzen, auch intentional mit seiner *Ring*-Dichtung in Verbindung bringt. Wagner mag diese ausschließlich ‚inhaltliche‘ Fouqué-Rezeption im Rekurs auf Georg Gottfried Gervinus unternommen haben. Denn dieser konstatiert im fünften Band seiner *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* (1840-1844), die sich in Wagners Dresdner Bibliothek befindet³³ und von diesem auch für die Konzeption seiner *Meistersinger* verwendet wird³⁴, mit Blick auf Fouqué: „seine Schriften machen einen rein materiellen Effekt“³⁵ Diese Abwertung der ästhetischen Eigenständigkeit von Fouqués *Held des Nordens*, die sich bis ins zwanzigste Jahrhundert hält³⁶, rechtfertigt zugleich die (gedanklich unbedenkliche und damit auch nicht erwähnenswerte) Verwendung der Trilogie als sprachlich-inhaltliches Reservoir für eine Dramatisierung des Nibelungenstoffes.

Dies gilt in besonderem Maße für Wagner, der sich im *Epilogischen Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten* bemüht zeigt, seine Nibelungen-Tetralogie als literarische Pioniertat darzustellen:

Bevor ich, im Beginne des Jahres 1853, mein Nibelungen-Gedicht drucken und vertheilen hatte lassen, war der Stoff des mittelalterlichen

³³ Vgl. ebd., S. 89.

³⁴ Vgl. *Wagner: Mein Leben*. München 1963, S. 357.

³⁵ *Georg Gottfried Gervinus: Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*. Bd. 5. Leipzig 1844, S. 684.

³⁶ So kommt Johann Krejčí zu dem abschließenden Urteil: „Man kann im allgemeinen mit der Annahme ausreichen, seine Dichtungen seien reine Sage; von einer leitenden Grundidee, von besonderer, eigenartiger Auffassung des mythischen und sagenhaften Stoffes ist keine Spur“ (Nordische Stoffe bei Fouqué. In: *Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte*. Hg. v. Bernhard Seuffert. Bd. 6. Weimar 1893, S. 557). Erika Mayer (Anm. 5), die in ihren Ausführungen fast ausschließlich auf Krejčí rekurriert, übernimmt dessen Einschätzung von Fouqués *Held des Nordens* nahezu wortwörtlich: „Seine Dichtung ist also reine Sage, in der das mythische Element überwiegend in den Vordergrund tritt. Wir finden keine Spur von einer leitenden Grundidee, von einer besonderen, eigenartigen Auffassung des mythischen oder sagenhaften Stoffes“ (S. 66). Ähnlich sieht es im übrigen auch Hirsch (Anm. 9): „Fouqués *Held des Nordens* ist [...] nicht viel mehr als er sein will: eine Wiedergabe der nordischen Sigurdsagen“ (S. 48). In einem Kapitel meiner Magisterarbeit (Anm. 2) wird hierauf ausführlich und kritisch eingegangen (S. 39-46).

Nibelungenliedes, meines Wissens, nur einmal, und zwar bereits vor längerer Zeit, von Raupach, in seiner nüchternen Weise zu einem Theaterstück verarbeitet, und als solches, ohne Erfolg, in Berlin aufgeführt worden. Bereits vor jener seiner diskreten Veröffentlichung waren aber Theile meines Gedichtes, sowie das Vorhaben meiner Beschäftigung mit dem Nibelungenstoffe, bei Gelegenheit meiner Verhandlungen hierüber mit *Franz Liszt*, welcher damals in Weimar lebte und wirkte, zur Beachtung und meistens spaßhaften Besprechung in Journalen gelangt. Bald zeigte es sich nun, daß ich mit der Wahl meines Stoffes einen besonders „glücklichen Griff“ gethan zu haben schien, welchen Andere um so eher nachzugreifen sich veranlaßt fühlen konnten, als mein Unternehmen jedenfalls für ein chimärisches und gänzlich unausführbares angesehen, und namentlich dafür ausgegeben werden durfte.³⁷

Man hat hier fast den Eindruck, als sei Wagner sich seiner prominenten Aussparung in jedem Satz bewußt. Denn was er über die dem *Ring* vorausgehenden Nibelungendramatisierungen sagt, ist keineswegs falsch. Fouqués *Held des Nordens* ist in der Tat keine Verarbeitung des „mittelalterlichen Nibelungenliedes“, sondern altnordischer Sagenquellen (das Dramenfragment *Der gehörnte Siegfried in der Schmiede*, das 1802 im Rückgriff auf das Volksbuch vom gehörnten Siegfried entsteht³⁸, aber erst 1805 in Friedrich Schlegels Zeitschrift *Europa* publiziert wird³⁹, hat Wagner mit Sicherheit nicht gekannt). Darüber hinaus ist es zumindest diskutabel, ob man Fouqué zu „unseren Litteratur-Dichtern“ zählen kann, die sich veranlaßt sahen, die Nibelungensage, „diesen so national offen liegenden Stoff der Bühne, für welche er bisher so wenig tauglich geschienen hatte, zuzuwenden“.⁴⁰ Denn Fouqués Adaption der altnordischen Mythologie ist weniger dramatischer denn narrativer Natur. Erika Mayer

³⁷ *Richard Wagner*: Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten. In: R.W.: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 6. Leipzig 1907, S. 261.

³⁸ Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe mit Einleitung und Anmerkungen hg. von H. Lüdecke. Frankfurt a.M. 1930, S. 126 (Brief von A.W. Schlegel an Tieck vom 20. September 1802).

³⁹ In der Forschung wird in diesem Zusammenhang stets das Jahr 1803 genannt und dabei übersehen, daß das zweite Heft des zweiten Bandes von Schlegels *Europa* aufgrund von Verzögerungen erst 1805 erscheint (vgl. *Ernst Behler*: *Europa. Die Geschichte einer Zeitschrift* (Nachwort). In: *Europa. Eine Zeitschrift*. Hg. v. Friedrich Schlegel. Darmstadt 1963 (fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe Frankfurt a.M. 1803-1805), v.a. S. 45ff. im Textanhang).

⁴⁰ *Wagner* (Anm. 36), S. 262. Ein Kapitel meiner Magisterarbeit (Anm. 2) befaßt sich mit der Frage einer möglichen Bühnenrealisation von Fouqués *Trilogie* (vgl. S. 60-67).

spricht daher auch von einem „Epos in Dialogen“.⁴¹ Gerade die verbale Vorsicht, die Wagners *Epilogischen Bericht* durchzieht, zeigt aber, daß seine Strategie bewußter intertextueller Ignoranz hier eindeutig im Dienste der Suggestion von Originalität und Pioniergeist steht. Selbst für den Fall von Widerspruch hat Wagner vorgesorgt. Mit dem Zusatz: „meines Wissens“ setzt er implizit voraus, daß Fouqués *Œuvre* (zumindest im Umkreis des Jungen Deutschland) bereits vergessen, antiquiert und nicht mehr ‚zitierfähig‘ ist, als er selbst 1842 aus Paris zurückkehrt und sich eingehender mit dem Nibelungenstoff zu beschäftigen beginnt. Auch hier mag wieder Gervinus’ Verdikt von Bedeutung gewesen sein, der in seiner Literaturgeschichte über Fouqué schreibt: „wie Aeschylos die homerischen Sagen, wollte er die Nibelungen dramatisch behandeln. Seines Sigurd’s Schlagworte und Reckenkraft [...] entzückte die Jean Paul und Andere; uns widersteht die geheuchelte Stärke und gezierte Eleganz und affektirte Alterthümlichkeit und Höflichkeit hier wie in den späteren Stücken und Romanen dieses Mannes auf jeder Seite“.⁴² Darüber hinaus mokiert er sich über „die eckig-gezierten Figuren und all das urdeutsche Leben und Weben in den Gemälden dieses Mannes“.⁴³ Vor diesem Hintergrund wäre es für Wagner, der ohnehin der literarischen Romantik eher reserviert gegenüberstand⁴⁴ und dessen Nibelungendramatisierung zunächst ja auch belächelt wurde⁴⁵, vielleicht schädlich gewesen, sich in irgendeiner Weise auf einen Gewährsmann wie Fouqué zu berufen. Denn dieser stand als *romantischer Don Quixote*⁴⁶ zu jener Zeit in noch weit komischerem Lichte da als er selbst.

⁴¹ Mayer (Anm. 5), S. 37.

⁴² Gervinus (Anm. 34), S. 667.

⁴³ Ebd., S. 684.

⁴⁴ In seinem Hauptwerk *Oper und Drama* moniert Wagner die „römisch-katholische mystische Augenverdreherei und feudal-ritterliche Liebedienerei“ der „dichtenden Romantiker“ (Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36). Bd. 3, S. 260).

⁴⁵ Wagner (Anm. 36), S. 261.

⁴⁶ Vgl. u.a. Rudolf Köpke. *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen. Zweiter Theil.* Leipzig 1855, S. 203; *Heinrich Laube: Reise durch das Biedermeier.* Hg. v. Franz Heinrich Körber. Hamburg 1965, S. 99; *Heine: Geständnisse.* In: H.H.: *Sämtliche Schriften.* Hg. v. Klaus Briegleb. Bd. VI. Darmstadt 1975, S. 457 und *Eichendorff: Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands.* In: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe.* Begr. von Wilhelm Kosch und August Sauer. Fortgef. und hg. von Hermann Kunisch. Bd. IX/II. Regensburg 1970, S. 409f.

IV.

Da Wagner nicht den historischen, sondern nur den mythischen Teil der Nibelungensage dramatisiert, überschneidet sich der *Ring* lediglich mit *Sigurd, der Schlangentödter*, wobei die Handlung von *Rheingold* und *Walküre* vorher einsetzt. Inhaltliche und sprachliche Übereinstimmungen lassen sich daher (fast) nur zwischen *Sigurd* sowie *Siegfried* und *Götterdämmerung* nachweisen. So beginnt Fouqués Drama genau an der Stelle, an der auch Wagners *Siegfried* einsetzt und endet wie die *Götterdämmerung* mit dem Liebestod Brünnhildes.

Friedrich Panzer führt in seinem 1907 erschienenen Aufsatz *Richard Wagner und Fouqué* mit positivistischer Akribie eine Vielzahl von Textstellen an, die eine eingehende Benutzung von Fouqués *Sigurd* durch Wagner belegen sollen und bis auf wenige Ausnahmen auch durchaus frappante Ähnlichkeiten zeigen.⁴⁷ Die Antwort auf die Frage, warum Wagner Fouqués Trilogie jedoch kein einziges Mal erwähnt, bleibt er schuldig. Angesichts der ausführlichen Zusammenstellung bei Panzer sollen hier nur einige der Textstellen aufgeführt werden, die einen Rekurs auf Fouqué wahrscheinlich machen.⁴⁸ So weist insbesondere das Vorspiel zu *Sigurd* Parallelen mit dem ersten *Siegfried*-Akt auf. Da bei Wagner aber die Vorgeschichte des Schwerkes von Bedeutung ist, sind die jeweiligen Ausgangssituationen verschieden. Während Reigen ein fröhliches Schmiedelied singt, beklagt Mime⁴⁹, das Schwert „Notung“ nicht schweißen zu können. Dennoch lassen sich hier sprachliche Übernahmen nachweisen:

Reigen.

Das ist die allerbeste Heldenwaffe
Die mein geübter Arm zu schmieden
weiß,
Und, denk' ich, mein unbänd'ger Zögling
soll
An der doch endlich sein Behagen finden.
[...]

Mime.

Das beste Schwert,
das je ich geschweißt,
in der Riesen Fäusten
hielte es fest:

⁴⁷ Zu den Ausnahmen vgl. Mayer (Anm. 5), S. 154f.

⁴⁸ Auch Schulz (Anm. 3), der Panzers Ergebnisse in seiner Dissertation lediglich zusammenfaßt, geht davon aus, daß Wagner Fouqués *Held des Nordens* bei der Konzeption seiner *Ring*-Tetralogie benutzt hat (vgl. S. 42-44).

⁴⁹ In seiner Schrift *Der Nibelungenmythos. Als Entwurf zu einem Drama* (1848) verwendet Wagner neben dem Namen Mime (*Wilkina* (*Thiðrek*) *saga*) auch noch Reigin (*Volsunga saga*). Vgl. Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36). Bd. 2, S. 159.

Sigurd.

Nur halt' es besser vor, als wie das erste,	doch dem ich's geschmiedet,
Deß Klinge mir beim leicht'sten Schwunge	der schmählliche Knabe, brach.

Reigen.

Sorg' nicht. Dies hier wär einem Riesen	er knickt und schmeißt es
recht. [<i>Sigurd</i> 11f.]	entzwei,
als schüf' ich	
Kindergeschmeid'! ⁵⁰	

Panzer weist solche sprachlich-motivischen Übereinstimmungen, die nicht allein aus der gleichen Quellenbenutzung resultieren können, für den gesamten ersten *Siegfried*-Akt nach.⁵¹ Wagner versteht Fouqués Trilogie also primär als Textreservoir, aus dem er einzelne sprachliche Formulierungen und dramaturgische Abläufe entnimmt und bei sich an geeigneter Stelle paraphrasierend integriert. Diese Verfahrensweise zeigt sich paradigmatisch an einer Fouqué-Reminiscenz in der *Walküre*. Es handelt sich um Hiordisas Erzählung, wie Siegmund ihr die Geburt Sigurds ankündigt und das Schwert Gramur an sie übergibt. Bei Wagner ist es dagegen Brünnhilde, die der verzweiferten Sieglinde berichtet, daß diese ein Kind von Siegmund erwarte. In diesem Zusammenhang muß allerdings berücksichtigt werden, daß Wagner nicht nur im Gegensatz zu Fouqués teilweise alliterierendem Blankvers in zwei- und dreihebigen Stabreimzeilen schreibt, sondern den Text auch nach musikalischen Gesichtspunkten setzt, d.h. die Anordnung der Wörter oft harmonischen Gesetzmäßigkeiten folgt. So spart er den Namen des Helden, dem das Schwert bestimmt ist, bis zum Schlußvers auf, um damit dem Spannungsverlauf innerhalb des Kadenzvorgangs Rechnung zu tragen.

*Hiordisa.**Brünnhilde.*

[...]	[...]
Er sprach: du trägst in deinem Schooß ein Kind	den hehrsten Helden der Welt

⁵⁰ Wagner: Der Ring des Nibelungen. In: R.W.: Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36), S. 85f.

⁵¹ Vgl. Panzer (Anm. 5), S. 161-170.

(Das warst du, Sigurd!) trägst ein Heldenkind	heg'st du, o Weib,
Preis der Wolsungen, aller Zeiten Loblied,	im schirmenden
	Schooß! –

[...]

Dann gab er mir die Trümmer dieses	Verwahr' ihm die starken
Schwerdt's	
Und sprach; [sic!] bewahr' sie wohl. Die	Schwertes-Stücken;
beste Waffe	
Wird man draus schmieden, meines Sohnes seines Vaters Walstatt	
Werkzeug	
Zu großer That [...]. [<i>Sigurd</i> 20]	entführt' ich sie glücklich:
	der neu gefügt
	das Schwert einst
	schwingt,
	den Namen nehm' er von
	mir –
	„Siegfried“ freu' sich des
	Sieg's! ⁵²

Wie Panzer herausgearbeitet hat, finden sich auch im zweiten und dritten Akt von Wagners *Siegfried* etliche Textanleihen aus Fouqué's *Sigurd*, die ebenfalls nicht zureichend aus der gleichen Quellenbenutzung erklärbar sind.⁵³ Ein Beispiel ist der Dialog zwischen Faffner und Sigurd, der sich zwar auch in der *Volsunga saga*⁵⁴ sowie der *Lieder-Edda*⁵⁵ findet, von Fouqué und Wagner aber auf so ähnliche Weise umgestaltet wird, daß hier eine Benutzung des *Sigurd* naheliegt:

*Faffner.**Fafner.*

[...]

[...]

Hreidmar's Kinder
Nun allzwei liegen

Fasolt und Fafner,
die Brüder fielen nun
beide.

Tod [sic!] auf dem Heidgrund.
Faffner und Reigen roth,

Um verfluchtes Gold,
von Göttern vergabt,

⁵² Wagner: Der Ring des Nibelungen. In: R.W. Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36), S. 69.

⁵³ Vgl. Panzer (Anm. 5), S. 170-176.

⁵⁴ Vgl. Isländische Heldenromane. Übertragen von Paul Herrmann. Jena 1923 (Thule; 21), S. 77ff.

⁵⁵ Vgl. Die Edda (Anm. 20), S. 253ff. Eine direkte Benutzung der *Lieder-Edda* ist bei Fouqué wie gezeigt ausgeschlossen.

Vom Bluthstom [sic!] roth,
 Wohl um des Goldes willen.
 Hüt' dich du Heldenkind,
 Hüt' dich vor'm herrlichen Hort!
 [Sigurd 58]

traf ich Fasolt zu todt:
 [...]
 Blicke nun hell,

blühender Knabe;
 des Hortes Herrn
 umringt
 Verrath.⁵⁶

Auch in der *Götterdämmerung* lassen sich textliche Übernahmen nachweisen, wobei Wagner wesentlich freier mit seiner Vorlage umgeht.⁵⁷ Er recurriert hier ohnehin stärker auf die deutschen Sagenüberlieferungen (v.a. *Wilkina (Thiðrek) saga* und *Nibelungenlied*), die einige inhaltliche Unterschiede zu den altnordischen Quellen aufweisen.

Die Verwendung altnordischer Versmaße im *Ring* könnte ebenfalls auf Fouqué zurückgehen, der diese als einer der ersten in deutscher Sprache nachahmt.⁵⁸ Er recurriert hierbei insbesondere auf Denis' Ausführungen im Vorbericht zu den *Liedern Sineds des Barden*⁵⁹ sowie auf die Gesänge der *Snorra-Edda*. Das Hauptmetrum der Nibelungentrilogie *Der Held des Nordens* stellt jedoch der Blankvers dar, der, von Weiße in die deutsche Literatur eingeführt, seit Lessings *Nathan* der klassische Dramenvers ist. In den eingefügten Liedern und Gedichten verwendet Fouqué dagegen zumeist stabreimende Ed-damaße, wobei er die altnordische Langzeile zugunsten von zwei-, drei- oder vierhebigen Kurzzeilen aufgibt. Aber auch im Blankvers, der meist zehnsilbig ist, d.h. männlich kadenziert, findet sich eine Vielzahl von Alliterationen. Fouqué besitzt allerdings keine Systematik im Gebrauch des Stabreims, weil im ersten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts noch keine grundlegenden Studien über die nordische Metrik existieren. So erscheint Erasmus Christian Rasks *Verslehre der Isländer* 1811 zunächst in dänischer, 1818 dann in schwedischer und 1830 in der Übersetzung von Gottlieb Christian Friedrich Mohnike schließlich in deutscher Sprache. Erst 1837 gibt

⁵⁶ Wagner: Der Ring des Nibelungen. In: R.W.: Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36), S. 138. Die beiden letzten Verse wurden bei der Komposition gestrichen.

⁵⁷ Vgl. Panzer (Anm. 5), S. 176-185.

⁵⁸ Vgl. August Koberstein: Geschichte der deutschen Nationalliteratur vom zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts bis zu Goethes Tod. Erster Theil. In: A.K.: Grundriss der Geschichte der deutschen Nationalliteratur. Bd. 3. Leipzig ⁵1872, S. 255 mit Anm. 29. Vgl. auch Fouqué (Anm. 17), S. 126f.

⁵⁹ Vgl. Denis (Anm. 29). Vorbericht (unpaginiert), § 11.

Ludwig Ettmüller die erste Stabreimübersetzung der *älteren Edda* heraus⁶⁰, die u.a. von Wagner bei der Konzeption seiner Nibelungen-tetralogie verwendet wird, deren Text zwischen 1846 und 1852 entsteht. Wagner benutzt in seinem Nibelungenvers im übrigen ebenfalls zwei- und dreihebigen Kurzzeilen, wobei er im Gegensatz zu Fouqué auf Strophenbildung verzichtet. Wenngleich Wagner die Idee zur Verwendung des Stabreims vielleicht im Rückgriff auf den *Held des Nordens* gekommen sein mag, so hat er sich metrisch wohl kaum an Fouqués notwendigerweise laienhaft-unkorrekter Adaption der alt-nordischen Versmaße orientiert.⁶¹

Neben sprachlich-metrischen Anlehnungen an Fouqué finden sich bei Wagner aber auch einige inhaltlich-dramaturgische. So adaptiert er die Normenszene am Beginn der ersten Abentheure des *Sigurd*, die eine Erfindung Fouqués ist und damit eine seiner wenigen ‚strukturellen‘ Abweichungen von der Vorlage. Bei Fouqué erscheinen die Nornen unmittelbar vor der ersten Begegnung zwischen Sigurd und Brynhildis, um die Schicksalhaftigkeit des Zusammentreffens und der nachfolgenden Handlung zu profilieren. Wagner läßt die Nornen zwar erst im Vorspiel der *Götterdämmerung* auftreten, aber auch hier bereiten sie die nachfolgende Abschiedsszene zwischen Siegfried und Brünnhilde vor. Zudem geht der ersten Begegnung der beiden im dritten Akt des *Siegfried* die Unterredung zwischen dem Wanderer (Wotan) und Erda, der Urwala und Mutter der Nornen, voraus, wodurch auch Wagner die schicksalhafte Dimension der Erweckungsszene unterstreicht. Gleiches gilt für den dramaturgischen Kunstgriff Fouqués, die Haupthandlung jeweils durch ein ausgedehntes Vorspiel einzuleiten, der von Wagner in der *Götterdämmerung* übernommen wird. Auch die Tatsache, daß sowohl Raupach als auch Hebbel ihren Nibelungendramen ein Vorspiel voranstellen, läßt vermuten, daß hier Fouqués Trilogie Pate gestanden hat.

In diesem Zusammenhang darf jedoch nicht vergessen werden, daß bestimmte Übereinstimmungen zwischen Wagner und Fouqué auch durch die Benutzung gleicher Quellentexte (in beiden Fällen v.a. die *Volsunga saga*⁶², *Snorra-Edda* sowie Teile der *Lieder-Ed-*

⁶⁰ Ludwig Ettmüller: Die Lieder der Edda von den Nibelungen. Stabreimende Verdeutschung nebst Erläuterungen. Zürich 1837.

⁶¹ Vgl. Hagemester (Anm. 9), S. 92-94; Kämmerer (Anm. 4), S. 109-122 und Mayer (Anm. 5), S. 73-83.

⁶² Wagner (Anm. 31) konnte die *Volsunga saga*, die sich nicht in seiner Dresdner Bibliothek befand, allerdings erst einsehen, als er die Prosaskizze des ersten und zweiten Aktes der *Walküre* bereits niedergeschrieben hatte (vgl. Bd. IV. Leipzig 1979, S. 173-175, 206 und 236).

da⁶³) erklärbar sind – so beispielsweise die warnenden Schwalbengesänge (*Sigurd* 53ff.) und Brynhildis' Tagesgruß (ebd. 68).⁶⁴ Daraus jedoch abzuleiten, daß sich alle vorhandenen sprachlich-inhaltlichen Parallelen bereits zureichend aus der gleichen Quellenbenutzung begründen ließen, scheint problematisch. Dennoch kommt Erika Mayer am Ende ihres ausführlichen Vergleichs beider Dramen zu der quasi paradoxen Schlußfolgerung,

dass Wagner Fouqués Sigurd-Trilogie gekannt und sich bei der Gestaltung seines grossen Werkes an manche Stellen jener Dichtung erinnert haben muss. Die mitunter auffallende Uebereinstimmung zwischen den beiden Darstellungen liegt jedoch meiner Ansicht nach nicht in einer direkten Heranziehung des älteren Vorgängers durch Wagner, sondern in der Benützung der gleichen Quellen, Edda und Völsungasaga^[65], durch beide Dichter begründet. Nur dadurch lässt sich des Meisters unerklärliche Ignoranz in Bezug auf die Nennung des Romantikers motivieren.⁶⁶

Angesichts der immensen Gedächtnisleistung, die man Wagner zugehen muß, wenn man an die vielen direkten Motiv- und Textübernahmen denkt, erscheint ein solcher Erklärungsversuch letztlich unhaltbar. Auch Mertens' Konzession, Fouqué habe Wagner „vielleicht in Details beeinflusst“⁶⁷, ist ein eindeutiges Understatement. Die sagengeschichtlichen Quellen geben lediglich den linearen Handlungsverlauf vor, bestimmte Gegebenheiten werden kurz berichtet, bedürfen aber noch der dialogisch-dramaturgischen Konkretisation. Und hier hat Wagner vielfach auf Fouqué zurückgegriffen. Wenn Panzer allerdings von einem „tiefgehenden Einfluß“⁶⁸ auf Wagners Tetralogie spricht, so stimmt dies vor allem im Hinblick auf Sprache und Handlung, weniger in bezug auf Gattungskonzept, Mythologieverständnis und gesellschaftspolitischer Implikation. Dennoch gibt es auch dort interessante Übereinstimmungen.

⁶³ Bei Fouqué sind Übernahmen aus der *Lieder-Edda* wie erwähnt nur möglich durch die Benutzung von Torfæus' *Historia*.

⁶⁴ Beides findet sich in der *älteren Edda*. Fouqué entnimmt die Schwalbengesänge allerdings der *Snorra-Edda*. Vgl. *Petrus Johannis Resenius: Edda. Islandorum an. Chr. M.CC.XV islandice. conscripta per Snorronem. Sturlæ Islandiæ. Nomophylacem. Havniæ 1665, Mythologia LXXII/72. Fabel (unpaginierte Ausgabe).*

⁶⁵ Wie bereits in Anm. 22 erwähnt, gehört Mayer zu der Vielzahl von Autoren innerhalb der Fouqué-Forschung, die Hirschs Dissertation nicht rezipiert haben und deshalb in bezug auf den *Held des Nordens* von falschen Quellen ausgehen.

⁶⁶ Mayer (Anm. 5), S. 156f.

⁶⁷ Mertens (Anm. 5), S. 32.

⁶⁸ Panzer (Anm. 5), S. 183.

V.

Wenngleich keine konkreten Pläne für eine musikalische Umsetzung der Trilogie nachweisbar sind, hat die Fouqué-Forschung schon früh opernhafte Elemente im *Held des Nordens* zu erkennen geglaubt. So konstatiert Joseph Nadler: „der ganze lyrische Unterton, zahlreiche alliterierende Gesätze, den Eddaliedern nachgebildet, machen es wahrscheinlich, daß Fouqué die Dichtung sich als Spielbuch einer Oper dachte“.⁶⁹ Und Hagemeister vergleicht die Nornengesänge mit „Arien“.⁷⁰ Im *Held des Nordens* findet sich denn auch eine Vielzahl von Liedern und Gedichten, die an Arien und Duette in einer Oper erinnern. Einige lyrische Einschübe sollen sogar explizit gesungen werden.⁷¹ Fouqué setzt diese zudem an dramatisch exponierten Stellen ein, so beispielsweise, wenn Magisch-Wunderbares eine besondere Rolle spielt oder starke Emotionen ausgedrückt werden sollen – wie in Gudrunas Schlachtgesang:

Geschlagen die Schlacht,
Den Schlechten der Sieg!
Am Boden gebunden die Besten. —
Sendet sein Fleh'n
Ausseh'nd nach Heil,
Noch wer in Zukunft zu Göttern?
Zum Himmel hinauf,
Wo huldlos, kalt,
Taub thronen die fremden Gewalten?
Keine Klage ja
Wird denen kund,
Abwärts wenden sie sich von uns. [*Sigurds Rache* 103]

In den lyrischen Passagen verwendet Fouqué zumeist metrische Kurzzeilen und fügt stabreimende Wörter ein, so daß die Gedichte an altgermanische Heldenlieder erinnern. Auf diese Weise profiliert er aber nicht nur die metrisch-rhythmische Differenz zwischen eingeschobener Lyrik und ‚Prosa‘-Text, sondern zugleich auch die textlich-inhalt-

⁶⁹ Josef Nadler: Geschichte der deutschen Literatur. Regensburg 21961, S. 278. Vgl. auch J.N.: Die Berliner Romantik 1800-1814. Ein Beitrag zur gemeinwölkischen Frage: Renaissance, Romantik, Restauration. Berlin o.J. [1921], S. 191.

⁷⁰ Hagemeister (Anm. 9), S. 18. Vgl. auch Karl Rehorn: Die deutsche Sage von den Nibelungen in der deutschen Poesie. Frankfurt a.M. 1877, S. 109f.

⁷¹ Friedrich Heinrich von der Hagen sieht in den Liedern und Gedichten daher „Stellvertreter“ des antiken Chors. Vgl. [Rezension zu:] Sigurd, der Schlangentödt. Ein Heldenspiel in sechs Abentheuren, von Friedrich Baron de la Motte Fouqué. [Berlin, b. Hitzig] 1808. In: Allgemeine Literatur-Zeitung. Halle 1809. Nr. 245, Sp. 53 (anonym erschienen).

liche. Denn der Blankvers erweist sich in diesem Zusammenhang als der eigentliche Handlungsträger, hat – im Kontext der Oper – somit ‚Rezitativfunktion‘, während die Stabreimlieder als ‚Arien‘ primär kontemplativ-kommentierenden Charakter besitzen. Auch die Schlußszenen einzelner Abentheuren, insbesondere der das jeweilige Heldenspiel abschließenden, zeigen deutlich opernhafte Züge.⁷² In diesem Zusammenhang ist für Fouqué zweifellos auch das romantische Ideal der Aufhebung traditioneller Gattungsgrenzen von Bedeutung.⁷³ Andererseits sollte man Fouqués lyrisches und dramatisches Œuvre nicht unbesehen mit dem Begriff ‚Gesamtkunstwerk‘ in Verbindung bringen, der doch das spezifisch Wagnersche Kunstprogramm meint und durch dessen Musikdramen besetzt ist.⁷⁴ Fouqués *Held des Nordens* scheint eher als Libretto für eine partielle Vertonung im Sinne einer Bühnenmusik gedacht, in der lediglich einzelne Lieder, Intermezzi und Szenen auskomponiert werden. Denn die Trilogie enthält eine Vielzahl von Gesängen, die auf der Bühne kaum Wirkung erzielen, wenn sie lediglich rezitiert werden. Vor diesem Hintergrund ist Alfred R. Neumann durchaus zuzustimmen, wenn er im Rekurs auf den rhythmisierten Sprachduktus „the inherent music in Fouqué’s poetry“⁷⁵ hervorhebt, womit großenteils die Hoffnung auf eine mögliche Vertonung verbunden sei. Bei seiner Lektüre von Fouqués Trilogie muß Wagner diese ‚opernhafte‘ Konzeption bemerkt haben, die ihn wohl noch zusätzlich davon abgehalten hat, den *Held des Nordens* als Quelle für seine Nibelungen-Tetralogie zu erwähnen. Denn trotz der vollkommenen Andersartigkeit von Wagners musikdramatischem Konzept hätte man hierin – und nicht ganz zu Unrecht – eine Art ‚Vorläufermodell‘ des Gesamtkunstwerks sehen können.

VI.

Auch im Hinblick auf Theorie und Rezeption des Mythos finden sich einige interessante Parallelen zwischen Fouqué und Wagner. Für beide Schriftsteller sind sowohl antike als auch germanische Sagenwelt bei der Konzeption ihrer Nibelungendramen von Bedeutung, wenngleich signifikante Unterschiede in bezug auf die jeweilige mythen-

⁷² Vgl. Sigurd 34f., 149f., 211f.; Sigurds Rache 28f., 78ff., 173f. und Aslauga 92f., 122ff.

⁷³ Vgl. Briefe von und an August Wilhelm Schlegel. (Anm. 27). Bd. 2, S. 66 (Brief vom 14. März 1803).

⁷⁴ Vgl. Alfred R. Neumann: La Motte Fouqué, the unmusical Musician. In: Modern Language Quarterly 15 (1954), S. 269.

⁷⁵ Ebd.

theoretische Funktionalisierung bestehen. Dennoch mag Wagner hier wiederum eine Relativierung seiner Pioniertätigkeit gefürchtet haben. Denn auch Fouqué setzt seine Nibelungentrilogie in gattungsge-schichtlichen Bezug zur *Orestie* des Aischylos. So schreibt er in seiner *Lebensgeschichte*:

Fouqué fühlte sich um diese Zeit vornehmlich ergriffen durch die erneuet in's Studium genommenen Tragödien des Aeschylos. Dabei meinte er, seines Amtes wohl möge es sein, die ihm inzwischen vertraut gewordne Nibelungensage, ihn nachziehend zu den altnordischen, durch Torfaeus und Andre aufbewahrten Gebilden, in Tragödien zu behandeln, in dem Sinne, wie Hellenische Bühnendichter die durch Homeros angeklungenen und bewahrten Kunden nach anderweitigen Sagenzweigen bearbeitet hatten.⁷⁶

Fouqué geht es um eine Synthese zwischen antiker Dramatik und nordischer Mythologie. Die Trilogie *Held des Nordens* ist demnach als deutsches Gegenstück zur *Orestie* des Aischylos konzipiert. Gemeinsames Hauptmerkmal ist hier die besondere Tragik der Darstellung. So konstatiert August Wilhelm Schlegel 1808 in seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*: Die Tragödien des Aischylos „offenbaren ein hohes und ernstes Gemüth. Nicht die sanfteren Rührungen, das Schrecken herrscht bey ihm: das Haupt der Medusa wird den erstarrenden Zuschauern entgegen gehalten. Seine Behandlung des Schicksals ist äußerst herbe: in seiner ganzen düstern Herrlichkeit schwebt es über den Sterblichen“.⁷⁷ Wilhelm Grimm sieht daher eine gewisse Nähe der nordischen Heldensagen zum antiken Trauerspiel: „Alles in der Mitte Liegende, Verbindende ist ausgelassen, die Thaten stehen streng neben einander, wie Berge, deren Gipfel bloss beleuchtet sind: und betrachtet man diese Härte bei dieser Erhabenheit und das Vordringende, Dramatische in diesen Liedern, so ist dabei eine Erinnerung an den Geist der alten Tragödie nicht zu kühn.“⁷⁸ Und auch Friedrich Schlegel bezeichnet in seinen *Vorlesungen Geschichte der alten und neuen Literatur* die nordische Sage als ein „„fortgehendes‘ Trauerspiel“.⁷⁹ Fouqué selbst weist in ei-

⁷⁶ Lebensgeschichte (Anm. 16), S. 284f. Vgl. hierzu ausführlich das Kapitel „Heldenspiel“ und antike Tragödie in meiner Magisterarbeit ([Anm. 2] S. 55-60).

⁷⁷ August Wilhelm Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Kritische Ausgabe von Giovanni Vittorio Amoretti. Bd. 1. Bonn/Leipzig 1923, S. 65 (vierte Vorlesung).

⁷⁸ Wilhelm Grimm: Zu den altdänischen Heldenliedern. In: W.G.: Kleinere Schriften. Hg. v. Gustav Hinrichs. Bd. 1. Berlin 1881, S. 182.

⁷⁹ Friedrich Schlegel: Geschichte der alten und neuen Literatur. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 6. Hg. v. Hans Eichner. München u.a. 1961, S. 166.

nem Brief an Fichte darauf hin, daß die „Greuelthaten“ in *Sigurds Rache* „freilich nur ein finsternes und bedrohliches Gemälde bilden, selten von erheiternden Lichtblicken aus dem frühern Treiben der Helden, als Sigurd noch lebte, durchblitzt“.⁸⁰ Der Niflungenstein, durch Andwars Fluch und Sigurds Ermordung dem Untergang verfallen, wird von Schicksalsschlägen verfolgt, bis auch die beiden letzten Nachkommen, Gudruna und Niflung, vernichtet sind.⁸¹ Erst Aslauga – und hier geht Fouqué gedanklich über Aischylos hinaus – vermag als Tochter Sigurds und Brynhildis’ ein neues nordisches Heldengeschlecht zu zeugen und damit eine „goldne Zeit“ einzuleiten (*Sigurd* 4).

Schon Fouqué betont allerdings den ‚historischen Abstand‘, der bei jeder Auseinandersetzung mit antiker Dramatik zu berücksichtigen ist. Wie Wagner geht es auch ihm nicht darum, „durch die Anwendung einer antiken Form einen bestimmten Stoff darzustellen, sondern durch eine Anwendung der antiken Auffassung der Welt die nothwendige neue Form [selbst] zu bilden“.⁸² Das ‚Heldenspiel‘ kann und darf nicht einfach mit der antiken Tragödie gleichgesetzt werden; man muß es vielmehr als eigenständigen Formtypus betrachten. Fouqué selbst stellt – mit bewußt grotesken Zügen – in seinem Roman *Die Fahrten Thiodolfs des Isländers* (1815) die konkrete Synthese zwischen antiker Theatertradition und nordischer Mythologie dar. In einem weiten Amphitheater zu Konstantinopel, das den Blick über den Bosporus eröffnet, soll die „nordische Sage, das Leben Sigurd des Schlangentödters“⁸³ als Tragödie „ganz in der altgriechischen Form und Weise“⁸⁴ aufgeführt werden. Im „prachtvollen Hippodromos“ stehen denn auch allerlei Skulpturen von „Norderhelden“ in Marmor und Erz, vor denen Thiodolf andächtig und fasziniert steht.⁸⁵ Als sich der Vorhang, der das Proscenium bedeckt, „nach altgriechischer Sitte“ herabrollt, bietet sich dem Zuschauer eine nordische Landschaft. „Man sah ein Klippenthal dargestellt, von Eichen überschattet, von Tannen durchwachsen, von jungfräulich schlanken Mai-

⁸⁰ Briefe von de la Motte Fouqué (Anm. 15), S. 469 (Brief vom 25. Oktober 1808 an Fichte).

⁸¹ Vgl. hierzu auch *Fouqué: Sintram und seine Gefährten*. Eine nordische Erzählung nach Albrecht Dürer. In: *Die Jahreszeiten*. Eine Vierteljahrsschrift für romantische Dichtungen. Hg. v. F.B.d.I.M.F. Winter-Heft. Berlin 1814, S. 82.

⁸² *Wagner: Was ist Deutsch?* In: R.W.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Anm. 36). Bd. 10, S. 41.

⁸³ *Fouqué: Die Fahrten Thiodolfs des Isländers*. Ein Ritterroman. Hamburg 1815. Zweiter Theil, S. 258.

⁸⁴ Ebd., S. 257.

⁸⁵ Ebd., S. 31.

en durchleuchtet.“⁸⁶ Am Beginn der Vorstellung tritt der Chor auf, und während des Prologs schreiten Faffner und Reigen, durch den Kothurn zu riesigen Gestalten geworden und mit gewaltigen Larven behängt, herein. Beide beginnen miteinander zu streiten, „vorzüglich des verhängnisvollen Andwarsringes halber, welchen der Dichter als den durch das Schicksal bedingten Mittelpunkt des ganzen Bildes, mit kühner Absichtlichkeit streng hervorzuheben bemüht schien“.⁸⁷ Um seinen Schatz besser zu wahren, verwandelt sich Faffner in einen Drachen und verschwindet durch die charonische Pforte unter der Orchestra. In der ersten Szene wird Sigurd von Reigen zum Mord an Faffner angestachelt und das Zauberschwert geschmiedet. Währenddessen ziehen Brynhildur und Gudrun „in magischer Gestaltung [...] von andern weissagenden Bildern umspielt, über das Thal hin“.⁸⁸ Die darauffolgende Kampfszene wird von Fouqué ins Groteske gewendet. Da Thiodolf den Sigurd, „der auch in die Reihe seiner Ahnen gehörte“⁸⁹, nicht für stark genug hält, Faffner zu besiegen, stürzt er auf die Bühne und schlägt dem Drachen den Kopf ab, wodurch er den darunter befindlichen Schauspieler am Arm verletzt.⁹⁰ Das Grotesk-Aufgesetzte von Szenerie und Darstellung zeigt, daß es auch Fouqué bei seiner Aischylos-Rezeption nicht darum geht, der nordischen Sagenwelt einfach das Modell antiker Dramaturgie überzustülpen. Wagner hat wohl weder *Die Fahrten Thiodolfs des Isländers* noch Fouqués *Lebensgeschichte* gekannt. Dennoch könnte er sich erneut durch die Lektüre von Gervinus' Literaturgeschichte, in der nachdrücklich auf die Beziehung zwischen Fouqués *Held des Nordens* und Aischylos' *Orestie* hingewiesen wird, veranlaßt gesehen haben, Fouqués Trilogie nicht als Quelle zu erwähnen. Bei allen Unterschieden in der Aischylos-Rezeption beider Schriftsteller, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, hätte man die konzeptuellen Ähnlichkeiten beider Projekte wohl durchaus wahrgenommen.

Denn auch Wagner beschäftigt sich in den drei großen theoretischen Schriften: *Die Kunst und die Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft* sowie *Oper und Drama*, die alle im zeitlichen Umfeld des *Ring* entstehen, intensiv mit der griechischen Antike. Für diesen Rekurs nennt er mehrere Gründe. Der erste ist historisch-kultureller Provenienz. So schreibt er in der ersten der genannten Abhandlungen: „Wir können bei einigem Nachdenken in unserer Kunst keinen Schritt thun, ohne

⁸⁶ Ebd., S. 260.

⁸⁷ Ebd., S. 261.

⁸⁸ Ebd., S. 264.

⁸⁹ Ebd., S. 259.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 264.

auf den Zusammenhang derselben mit der *Kunst der Griechen* zu treffen. In Wahrheit ist unsere moderne Kunst nur ein Glied in der Kette der Kunstentwicklung des gesamten Europa, und diese nimmt ihren Ausgang von den Griechen“.⁹¹ Wesentlich bedeutender ist aber die gattungspoetische Dimension. Denn im Rekurs auf Vorstellungen von Joseph Görres⁹² sieht Wagner in der griechischen *musiké* die „drei reinmenschlichen Kunstarten in ihrem ursprünglichen Vereine“, d.h. „*Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst*“⁹³ – eine idealische Verbindung, die später verlorengeht und im neuen ‚Gesamtkunstwerk‘ wiederhergestellt werden soll. Nietzsche übernimmt diese Vorstellung in seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.⁹⁴ Ein dritter Grund für den Rekurs auf die griechische Antike liegt nach Wagner in der Transzendentalität der Mythologie. So schreibt er in *Oper und Drama*: „Das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr, und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist“.⁹⁵ Obwohl Wagner seine Stoffe aber wie Fouqué fast ausschließlich dem Bereich der germanischen Mythologie entnimmt, ist nahezu allen Dramen eine ‚antike‘ Substruktur inhärent. Für den *Ring* war dramaturgisch insbesondere Aischylos’ *Orestie* von großer Bedeutung, inhaltliche Anleihen stammen dagegen vorwiegend aus Droysens Rekonstruktion von Aischylos’ *Prometheus*-Trilogie, den homerischen Epen und, wie Borchmeyer überzeugend nachweist, Sophokles’ Dramen *Ödipus* und *Antigone*.⁹⁶

Wie Wagner hebt auch Fouqué die transzendente Funktion der Mythologie hervor, wobei er allerdings eindeutig die germanische präferiert. Denn „die Poesie der Norddeutschen ist, wenn auch eine minder lustige, doch ohne Zweifel eine tiefere“⁹⁷ und „kein Mythos in der ganzen Welt giebt die ewigen Wahrheiten, an denen Alle stammeln, so unentstellt wieder, als die keusche Ahnungswelt der altnordischen Sage“.⁹⁸ In seiner Schrift *Der Mensch des Südens und der*

⁹¹ Wagner: Die Kunst und die Revolution. In: R.W.: Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36). Bd. 3, S. 9.

⁹² Vgl. Joseph Görres: Religion in der Geschichte. Erste Abhandlung: Wachstum der Historie. In: Studien. Hg. v. Carl Daub und Friedrich Creuzer. Heidelberg 1807. Bd. 3, S. 423.

⁹³ Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft. In: R.W.: Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36). Bd. 3, S. 67.

⁹⁴ Vgl. Dieter Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners. Stuttgart 1982, S. 151ff.

⁹⁵ Wagner: Oper und Drama. In: R.W.: Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36). Bd. 4, S. 64.

⁹⁶ Vgl. Borchmeyer (Anm. 93), S. 230ff.

⁹⁷ Lebensgeschichte (Anm. 16), S. 156.

⁹⁸ Ebd., S. 70f.

Mensch des Nordens macht Fouqué hierfür vor allem klimatisch-vegetabilische Ursachen geltend. So katalysiert das nordische Landschaftsbild den Prozeß der Einsichtnahme in den Weltzusammenhang. Als einem Ort des „Harrens“, des „Sehnens“ und der „langsam reifenden Erfüllung“ ist im Norden „die Zeit das obwaltende Prinzip“⁹⁹, was wiederum Auswirkungen hat auf Weltbild und Lebensweise der dort ansässigen Menschen. Denn das Bewußtsein der Zeit, die „vermöge ihrer Pilgernatur nun und nimmer am Ziel“¹⁰⁰ ist, läßt das Leben als Durchgang erscheinen und „erweckt im menschlichen Herzen die Ahnung“¹⁰¹ von dem der Welt zugrunde liegenden Dualismus zwischen der dämonischen Schicksalsmacht im Diesseits und dem „ewigen Lichtglanz“¹⁰² des Jenseits.

Als Links-Hegelianer lehnt Wagner solche topographischen Begründungsmodelle dagegen ab. So schreibt er in *Kunst und Klima*:

Der Hinblick auf unsere Kunst lehrt uns also, daß wir durchaus *nicht* unter der Einwirkung der klimatischen *Natur*, sondern der von dieser Natur gänzlich abliegenden *Geschichte* stehen. Daß unsere heutige Geschichte von denselben *Menschen* gemacht wird, die einst auch das griechische Kunstwerk hervorbrachten, davon haben wir uns nun ganz deutlich zu überzeugen.¹⁰³

Daher findet sich bei Wagner auch keine Idolatrie des Nordens. Für seine vielbeschriebene Wende zum ‚Altdeutschen‘ gibt es mehrere Gründe. Zum einen hat er die fehlende Anerkennung bei seinem ersten Aufenthalt in Paris (1839-1842) aus der Dominanz des französischen und italienischen Einflusses auf die Oper zu erklären und sich durch den Rekurs auf das deutsche Mittelalter davon abzusetzen versucht. „Die antiken Mythen konnten Wagners Wunsch nach Originalität nicht genügen – sie blieben zwar präsent, aber nur, indem sie eingingen in die Ausführung der germanischen, sie beeinflussten und modifizierten.“¹⁰⁴ Darüber hinaus ist auch Wagners Bekanntschaft mit dem Philologen Samuel Lehrs von Bedeutung, weil dieser ihn

⁹⁹ Fouqué: *Der Mensch des Südens und der Mensch des Nordens*. Sendschreiben in Bezug auf das gleichnamige Werk des Herrn von Bonstetten an den Freiherrn Alexander von Humboldt. Berlin 1829, S. 5.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd., S. 6.

¹⁰² Fouqué: *Eines deutschen Schriftstellers HalbJahrhundert*. Autobiographie. Nennhausen 1828 (Bremer Liebhaber Drucke. Hg. v. Hans Kasten. Bremen 1930), S. 124.

¹⁰³ Wagner: *Kunst und Klima*. In: R.W.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Anm. 36). Bd. 3, S. 214.

¹⁰⁴ Mertens (Anm. 5), S. 20.

erst für die deutsche Geschichte begeistert. In *Oper und Drama* nennt Wagner dagegen einen weniger kontingenten Grund für den Rückgriff auf die mittelalterlichen Überlieferungen. Im Gegensatz zur antiken Mythologie, deren Protagonisten, die Götter, er ganz im Sinne Feuerbachs als menschliche Projektionen begreift, erscheint die Sagenwelt der germanischen Völker als ‚aufgeklärter‘ und ‚moderner‘. Denn „die *heimische Sage* der neueren europäischen vor allem aber der *deutschen Völker*“¹⁰⁵ hat bereits einen ‚Anthropomorphisierungsprozeß‘ durchlaufen. Im Mittelpunkt der germanischen Mythologie steht nicht mehr der Gott, sondern der Held, d.h. „der wirkliche, nackte Mensch“.¹⁰⁶

Wir sehen hier natürliche Erscheinungen, wie die des Tages und der Nacht, des Auf- und Unterganges der Sonne, durch die Phantasie zu handelnden, und um ihrer That willen verehrten oder gefürchteten Persönlichkeiten verdichtet, die aus menschlich gedachten Göttern endlich zu wirklich vermenschlichten Helden umgeschaffen wurden, welche einst wirklich gelebt haben sollten, und von denen die lebenden Geschlechter und Stämme sich leiblich entsprossen rühmten. Der Mythos reichte so, maßgebend und gestaltend, Ansprüche rechtfertigend und zu Thaten befeuernd, in das wirkliche Leben hinein, wo er als religiöser Glaube nicht nur gepflegt wurde, sondern als bethätigte Religion selbst sich kundgab.¹⁰⁷

Auf diese Weise hatte sich nach Wagner aus dem „religiösen Mythos“ mit seinen Göttern die um den Menschen zentrierte „Heldensage“ entwickelt, die aber noch „tief in derselben religiösen Naturanschauung [wurzelt], die einst den Urmythos erzeugt hatte“.¹⁰⁸ Die germanische Mythologie beinhaltet die Geschichte der menschlichen Zivilisation gleichsam in nuce und ist damit ein adäquateres Medium für die ‚Aktualisierung‘ des Mythos, die Wagner in seinen Musikdramen betreibt, als die antike Mythologie. Denn seit dem *Ring des Nibelungen*, mit dem sich Wagners ‚politische‘ Wende vollzieht, sucht dieser, wie er in der *Mittheilung an meine Freunde* berichtet, die „Wünsche und heißen Triebe, die in Wahrheit uns in die Zukunft hinübertragen, [...] aus Bildern der Vergangenheit zu sinnlicher Erkennbarkeit zu gestalten, um so für sie die Form zu gewinnen, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verschaffen kann“.¹⁰⁹ Aufgrund dieser ‚Historisie-

¹⁰⁵ Wagner: *Oper und Drama*. In: R.W. *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Anm. 36). Bd. 4, S. 38.

¹⁰⁶ Wagner: *Eine Mittheilung an meine Freunde*. Ebd., S. 312.

¹⁰⁷ Wagner: *Oper und Drama*. Ebd., S. 38.

¹⁰⁸ Ebd., S. 38f.

¹⁰⁹ Ebd., S. 311.

nung‘ seiner Theorie glaubt Wagner im Mythos nun auch die „sozialen Verhältnisse in ebenso einfachen, bestimmten und plastischen Zügen“ vorzufinden, wie er „zuvor in ihm schon die menschliche Gestalt selbst erkannt hatte“.¹¹⁰

Hieraus erklärt sich auch die unterschiedliche Adoptionsform der germanischen Mythologie bei Fouqué und Wagner. Die Wahrung absoluter inhaltlicher Treue in bezug auf die Vorlagen ist für Fouqué die bestimmende ästhetische Maxime bei der Konzeption seiner Nibelungentrilogie. „Wieder zu geben, was mir beschieden ward, das war in Hinsicht auf Siegfried – nordisch Sigurd – mein wesentlichstes, ja ich mag sagen, mein ganzes, mein einziges Bestreben“.¹¹¹ Eine Kompilation der altnordischen Quellen ist lediglich zur Beseitigung inhaltlicher Unstimmigkeiten gerechtfertigt. Daher schreibt Fouqué in der ersten Vorrede *An Fichte*: „Ich spähte nach, und fand den alten Laut, | Trag‘ unverändert euch entgegen ihn, | Wo er vernehmlich klang“ (*Sigurd* 4). Und in der zweiten fügt er gleichsam bestätigend hinzu:

Die Sage will ihr Recht. Ich schreit ihr nach.
Wer einmal ihr gehört, hat sich ergeben,
Zu ihrem Priester, spricht es treulich aus,
Was einruft in sein Lied ihr heil’ger Mund.
Wer sie verkleidet will, der folg’ uns nicht. [*Sigurds Rache* 2]

Aufgabe des Dramatikers ist demnach die inhaltsgetreue Tradierung des Sagenstoffes. Er ist in erster Linie Chronist des Mythos, nicht dessen Interpret. Das Geschehen kommentiert sich vielmehr selbst, denn die nordische Mythologie ist per se bereits ein annähernd adäquater Ausdruck von Fouqués Kosmos. Inhaltliche Ungereimtheiten wie die fehlende Erwähnung der Zeugung Aslaugas bei Torfæus haben Fouqué zwar durchaus gestört, im Gegensatz zum dänischen Historiographen steht bei ihm Quellentreue jedoch über allen Konsistenzermäßigungen: sie ist gleichsam ‚unhintergebar‘. So schreibt er in dem bereits erwähnten Brief an August Zeune:

Die Dunkelheit, welche über Aslaugens Geburt schwebt, herrscht ebenso in der Sage, als in meinem Gedicht. Doch muß das Kind, meiner Überzeugung nach, bei Sigurds erstem Flammenritte nach Hindarfiall erzeugt worden sein, und alsbald dem König Heimer zur Pflege anvertraut. Ich schwieg, wie die Sage schwieg, und würde es gethan haben, hätte mir bei dem Entwurfe zu Sigurd dem Schlangentödter die Aus-

¹¹⁰ Ebd., S. 312.

¹¹¹ Fouqué (Anm. 17), S. 125.

führung der Aslauga durch meine Hand auch bestimmter vor Augen gestanden, als es der Fall war.¹¹²

Wagner verwendet die mythologischen Quellen dagegen lediglich als Motiv- und Stoffreservoir, das ihm die Versatzstücke zur Konstruktion des eigenen ‚Weltmythos‘ liefert. Den Anstoß zu dieser selektiven Verfahrensweise hat Wagner durch Jacob Grimms *Deutsche Mythologie* erhalten, die sich ebenfalls in seiner Dresdner Bibliothek befindet.¹¹³ Dort werden die verschiedenen Mythen nicht in einem geschlossenen Erzählzusammenhang berichtet, sondern unter einzelnen Motiv- und Themenbereichen subsumiert. Wagner benutzt die sagen-geschichtlichen Quellen daher auch lediglich als ‚Baukasten‘. Im Gegensatz zu Fouqué, der die transzendente Funktion des Mythos an die Wiedergabe des ganzen, unveränderten Handlungszusammenhangs knüpft, findet sie sich für Wagner bereits im mythologischen Motiv. Eingriffe in die Sagenquellen bleiben daher folgenlos für die ‚reinmenschliche‘ Dimension des Mythos. Stellt dieser bei Fouqué noch den *Bauplan* dar, so liefert er Wagner lediglich *Bausteine*. Der Schriftsteller wird dadurch vom bloßen Chronisten zum eigentlichen Konstrukteur des Mythos.

VII.

Neben den aufgezeigten Ähnlichkeiten in bezug auf Theorie und Adaption der antiken und germanischen Mythologie, gibt es auch signifikante Übereinstimmungen zwischen Fouqués *Held des Nordens* und Wagners *Ring* mit Blick auf Inhalt und Aussageabsicht. In beiden Dramenkomplexen muß die ‚alte‘ Welt zugrunde gehen, damit eine ‚neue‘ entstehen kann. Wird Wagners Tetralogie dabei von der gleichsam ‚mythischen‘ Dichotomie zwischen Macht und Liebe getragen, so ist es bei Fouqué der Widerstreit zwischen ‚philiströsem‘ Nützlichkeitsdenken und ‚adlig-ritterlichem‘ Altruismus. In ihrer Fundamentalkritik zeitgenössischer ‚bürgerlicher‘ Gesellschaftswirklichkeit verbindet beide Dramen eine eminent politische Dimension, wenngleich die jeweiligen Alternativkonzepte kaum stärker differieren könnten. Denn während Fouqué die Utopie einer sich an dem Ideal zeitüberschreitender Ritterlichkeit orientierenden aristokratischen Gesellschaftsform vorschwebt, findet sich bei Wagner das vielleicht noch realitätsfernere anarchistische Modell eines auf das Ideal vom

¹¹² Fouqués Briefe an August Zeune (Anm. 18), S. 104 (Brief vom 18. November 1811).

¹¹³ Vgl. *Westernhagen* (Anm. 10), S. 91.

freien Menschen gegründeten harmonischen Zusammenlebens unter Ausschluß aller staatlichen Machtstrukturen. So endet der *Ring* bezeichnenderweise mit dem „Motiv der bedingungslosen Liebe“, wie es Peter Wapnewski im Rekurs auf Dieter Schnebel nennt.¹¹⁴

Wie Wagner sieht jedoch auch Fouqué in Egoismus und Mammonismus die Hauptübel zeitgenössischer Lebenswirklichkeit. Im *Held des Nordens* sind sie verkörpert durch Hreidmar und seine beiden Söhne Faffner und Reigen, die von Odin und Locke für die Ermordung des dritten Bruders Ottur als Entschädigung Andwars Ring und Gold erhalten haben. Hreidmar wird daraufhin von seinen Söhnen aus Habgier getötet. Faffner, der „Zaubrer“ (*Sigurd* 37), nimmt den gesamten Schatz an sich und bewacht ihn, in einen Lindwurm verwandelt, auf Gnitnaheide. Reigen sucht indessen Sigurd für sich zu gewinnen, damit dieser ihm den Bruder tötet und er selbst das Gold für sich behalten kann (vgl. ebd. 10f.). Die Geschichte der Ermordung Faffners durch Sigurd übernimmt Fouqué zwar inhaltlich nahezu unverändert, profiliert die Geldgier des Drachen aber fast bis zur Groteske. So richtet Faffner sein ganzes Leben nach dem Gold aus, seiner einzigen „Lust“ (ebd. 58). Aus Angst vor Räufern kriecht er erst nachts zum Trinken aus der Höhle, und zwar rückwärts, um ständig den Schatz im Auge behalten zu können. Denn:

So viel es der Söhne giebt
Sämtlicher Männer und Mütter,
Soviel im Asenvolk wohnen,
Frevelnden Zaubers stark.
Alle lieben sie liches Gold,
Möchten heben den leuchtenden Hort. [Ebd. 45]

Von daher konstatiert auch Brynhildis: „Auf Gold schlief Faffner; nennt man doch seitdem | Das Gold nur Faffners Lager“ (ebd. 203).

Demgegenüber erscheint ‚Ritter‘ Sigurd¹¹⁵ als Verkörperung adlig-heldenhafter Zweck- und Interesselosigkeit, denen die Verlockungen von Reichtum, Ehre und Macht nichts anhaben können. So fordert er von Hiordisa nicht einmal den ihm zustehenden Erbteil am Gold seines verstorbenen Vaters Siegmund: „Was kümmert’s mich? die Mutter wahr’t es gut, | Ich wüßt’ es nicht zu hüten, nicht zu brauchen“ (*Sigurd* 13). Und als er von Reigen erfährt, daß Faffner sein ganzes Leben nur auf Besitz und Verteidigung des Goldhortes ausgerichtet

¹¹⁴ Peter Wapnewski: Die Oper Richard Wagners als Dichtung. In: Richard-Wagner-Handbuch (Anm. 5), S. 306.

¹¹⁵ Vgl. die Titelvignette der Erstausgabe in: Friedrich de la Motte Fouqué: *Sigurd, der Schlangentödtter*. Berlin 1808, S. 1* (Titelblatt und Vorrede sind unpaginiert).

hat, entgegnet er erbost: „Fort mit ihm | Ein solch unfürstlich eingeschrumpfter Sinn | Hat nie ein Recht an's schöne blanke Gold | Wir woll'n es ihm kund geben, gleich“ (ebd. 55). Sigurd erscheint somit nach dem Sündenfall der Menschheit durch Andwars Fluch in gewisser Weise als Welterlöser, wenn er in biblischer Assoziation die goldgierige ‚Schlange‘ Faffner tötet, den Versucher zum egoistisch-mammonistischen Unheilsprinzip. Indem er den Schatz jedoch an sich nimmt, bleiben Ring und Gold als ‚verfluchte Versuchung‘ in der Welt. Beides ist für Sigurd zwar lediglich Mittel zum Zweck, „Dieweil dem Golde, wie man allwärts hört, | Ein frohes Leben rasch ent wachsen soll. Ja, auch von holder Frauen Angesicht, | Heißt es, gewinnt man damit heitre Blicke, | Was doch das Allerschönst' auf Erden ist!“ (ebd. 39f.). Durch den Besitz des Hortes gerät er aber selbst in den Bannkreis des Unheils. So wird Sigurd schließlich ermordet, ohne sich jemals wirklich dem egoistisch-mammonistischen Lebensprinzip unterworfen zu haben. Als schuldlos Schuldiger ist er wie andere Unbeteiligte (Siegmund (II), Ortlieb, Asmund und Heimer) Opfer eines Fatums, das in seiner akausal-aleatorischen Wirkungsweise eine gewisse Eigendynamik entwickelt, vor der Kategorien wie ‚gut‘ und ‚böse‘, ‚gerecht‘ und ‚ungerecht‘ verschwinden. „Das Schicksal, einmal zum Zorn erregt, ist übelnehmerisch und nachtragend; lauernd verfolgt es seine Rache bis in Zeiten, in denen sich die Frage nach Schuld und Unschuld längst dem Blick der Verfluchten entzogen hat.“¹¹⁶ Um die besondere Bedeutung des egoistischen Prinzips zu unterstreichen, greift Fouqué noch an anderer Stelle nicht unbedeutend in seine Vorlage ein, ohne allerdings inhaltliche Veränderungen vorzunehmen. So findet sich in der *Snorra-Edda* des Resenius über die Versenkung des Goldhortes durch die Niflungensbrüder nur die kurze Bemerkung: „sed anteqvam domo abirent, aurum, Fofneri hæreditatem dictum, in flumine Rheno occultarunt“.¹¹⁷ Fouqué macht daraus jedoch (vielleicht in Anlehnung an das *Nibelungenlied*) eine ganze Szene (vgl. *Sigurds Rache* 76ff.). An anderer Stelle läßt er sogar noch eine zusätzliche Figur auftreten, den Goldschmidt, der – ein rücksichtsloser Kriegsgewinnler – aus den Schädeln der ermordeten Ortlieb und Asmund auf Gudrunas Befehl goldene Trinkgefäße machen soll (vgl. ebd. 137ff.).

Anders als bei Wagner ist im *Held des Nordens* – dem Fouquéschen Weltbild entsprechend – Andwars Fluch jedoch nicht ständig präsent und damit nicht allein handlungstragend. Dennoch führt Fou-

¹¹⁶ Max (Anm. 9), S. 11.

¹¹⁷ Resenius (Anm. 63), Mythologia LXXV/75. Fabel.

qué in seiner Trilogie alle Facetten menschlichen Strebens nach Geld, Ehre und Macht vor, die zumeist auf Faffners Goldhort als inhaltlichen Integrationspunkt zurückverweisen.¹¹⁸ So hat Grimhildis bei ihrem Tun allein Reichtum und Reputation des Niflungenstammes im Sinn, um sich auf diese Weise selbst unsterblich zu machen. Giuke erkennt dagegen, daß er und die Seinen längst ausgedient haben. Fouqués Idolatrie des Alten gilt demnach nur historisch, nicht biologisch. Hier bedarf es – um mit Wagner zu sprechen – des „ewig Jungen“¹¹⁹, das die Welt erneuert. Grimhildis verkörpert vor diesem Hintergrund das durch die Jugend zu überwindende Alte, Sigurd Schlangenaue dagegen das Paradigma der aus dem Alten entstehenden „jungen Welt“ (*Sigurd* 125f.). Aber auch Gunnar, Högne und Guttorm betreiben und vollführen Sigurds Ermordung in erster Linie des Schatzes wegen, und selbst Atle verbindet mit der Heirat Gudrunas nur den Besitz von Faffners Gold. Zudem wird Heimer von Ake und Grima nur um des Geldes willen getötet, das sie in seiner Zither vermuten. Allein Sigurd, Brynhildis und Gudruna wenden sich mehrfach gegen ein nur auf Eigennutz und Selbstsucht gegründetes Dasein. Es ist daher nur folgerichtig, wenn Fouqué die Ermordung Sigurds nicht nur (wie bei Torfæus) mit dem Frauenstreit und der daraus resultierenden Verunglimpfung Brynhildis' begründet, sondern auch mit Gunnars, Högnes und Guttorms Gier nach Faffners Gold.¹²⁰ Gudruna erwünscht daraufhin den Hort, erneuert damit Andwars Fluch und profiliert zugleich die Bedeutung des egoistisch-mammonistischen Lebensprinzips für den weiteren Handlungsverlauf (vgl. *Sigurd* 198). Auch Brynhildis warnt die Niflungen „vor all' der Goldesblendung“, worauf Högne lakonisch entgegnet: „Gold bleibt Gold. | Und ihm das best' in aller Welt zu Kauf“ (ebd. 207).

Der Held des Nordens wird demnach von einem ähnlichen Antagonismus bestimmt, wie er sich auch in Wagners *Ring*-Tetralogie findet. Während bei Fouqué jedoch adlig-heldenhafte Furcht-, Zweck- und Interesselosigkeit einer primär bürgerlich-pragmatischen Selbstsucht gegenübersteht, tritt bei Wagner die Liebe als Gegenpol des

¹¹⁸ Die folgende Auflistung enthält nahezu alle Textstellen im *Held des Nordens*, in denen das egoistisch-mammonistische Lebensprinzip direkt oder indirekt thematisiert wird: *Sigurd* 10f., 13, 16, 25, 37ff., 44f., 48f., 51f., 54f., 57ff., 103, 115, 122f., 177ff., 181, 185f., 198f., 202ff., 206f.; *Sigurds Rache* 17, 24f., 27f., 32, 36, 41f., 54ff., 66, 72, 78ff., 84, 110f., 121f., 128, 137f. und *Aslauga* 18, 20, 26, 29, 37, 53, 59, 123ff.

¹¹⁹ Wagner: *Der Ring des Nibelungen*. In: R.W.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Anm. 36). Bd. 6, S. 157.

¹²⁰ Vgl. *Sigurd* 179, 181, 185f., 198 und 206f.

(früh)kapitalistisch-mammonistischen Prinzips auf. Zwar gesteht auch Fouqués Sigurd seiner ersten Geliebten Brynhildis:

Könnst' es mir noch gelingen, dich, mein Lieb',
 Mein erstes, schönes, wundervolles Lieb'
 Zu halten dich vom grimmen Tod zurück,
 Mit allem Faffnersgold, das mein gehört,
 Kauft' ich es freudig, sonder Zögern ab. [*Sigurd* 168]

Insgesamt gesehen vermag die Liebe im Fouquéschen Weltsystem aber nicht sinnstiftend zu wirken, weil sie kaum einmal als „realisierte, die Gegenwart der jeweiligen Handlung erfüllende“, sondern lediglich als „ersehnte, meist aber vergangene, nur noch erinnerte Liebe“ erscheint, „mit deren Verlust ein möglicher in ihr aufscheinender Sinn des Lebens schon wieder zu Grabe getragen ist“.¹²¹ Indem sie die konkrete innerweltliche Erfüllung versagt, erhält sie jedoch eine transzendente Dimension. „In der Liebe kulminiert die Sehnsucht nach Unendlichkeit und Vollkommenheit, verdichtet sich zur Empfindung, zum Fühlen des Unendlichen schon inmitten der Endlichkeit.“¹²²

Vor diesem Hintergrund gewinnt auch Brynhildis' Bitte um eine gemeinsame Bestattung mit Sigurd auf dem Scheiterhaufen eine neue Dimension. Anders als in der Vorlage, wo mit dem gemeinsamen Verbrennen lediglich einem alten heidnischen Brauch Genüge getan wird, steht bei Fouqué erstmals Brynhildis' Liebestod im Vordergrund, das „eindrucksvolle, sprechende Symbol“ für die „Sehnsucht nach der letztlich nur im Tode erreichbaren idealen Geliebten“¹²³ sowie der letztgültigen Vereinigung und Erlösung der beiden Liebenden von den chaotischen Wirren des Lebens – zweifelsohne eine Antizipation von Brünnhildes „erlösende[r] Weltenthat“¹²⁴ am Ende der *Götterdämmerung*:

Glühte nicht lockend deinem edlen Muth,
 O lieber Sigurd, Wafurlogas Flamme?
 Das ist der Brautgang, für uns zwei bestimmt:
 Durch droh'nde Gluth zur süßen Liebesgluth
 Du kamst zu mir erst, nun komm' ich zu dir —
 Lächelst, mein holder Bräut'gam? Wie lichterherrlich
 Die Funken fliegen, kränzend dir das Haupt!
 Hinein! dem glüh'nden Herzen thut's nicht weh! [*Sigurd* 209]

¹²¹ Max (Anm. 9), S. 350.

¹²² Ebd., S. 354.

¹²³ Schulz (Anm. 22), S. 610f.

¹²⁴ Wagner: Der Ring des Nibelungen. In: R.W.: Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36). Bd. 6, S. 156.

Bei Fouqué entsteigt den Flammen aber nicht wie bei Wagner die Liebe, sondern die Rache. Denn aus den Rauchwolken des Scheiterhaufens gestalten sich die drei Nornen, die in ihrem Gesang zwar auch das zeitlose Heldentum Sigurds preisen, das in Aslauga und ihrem Sohn Sigurd Schlangenaug schließlich zur Vollendung gelangen wird, in erster Linie aber Rache fordern für Sigurds Tod und mit dem Untergang des Niflungenstammes durch das ‚taube Werkzeug‘ Gudruna (vgl. *Sigurds Rache* 163) auf die Ohnmacht des Einzelnen gegenüber der Allmacht des Schicksals verweisen (ebd. 211). Schon Fouqué deutet also den Nibelungenstoff wenn nicht politisch-antikapitalistisch, so doch moralisch-antiindividualistisch, was auch nicht verwundert in einer Zeit, wo es darum geht, ein neues deutsches Nationalbewußtsein zu konstituieren. Allerdings wird die ethisch-gesellschaftliche Dimension der Trilogie immer wieder durch die fundamental-skeptizistische relativiert, ja mitunter sogar in Frage gestellt.

Aus den teilweise bedeutenden sprachlichen, inhaltlichen, dramaturgischen, theoretischen und intentionalen Parallelen zwischen *Held des Nordens* und *Ring-Tetralogie*, der sich Wagner bei seiner Lektüre von Fouqués Nibelungendrama wohl größtenteils bewußt war, nimmt sich sein Verzicht auf die Nennung des Romantikers keineswegs mehr so unmotiviert aus. Schließlich findet man zuweilen auch in Wagners Musik – und nicht nur im Frühwerk – eine „zitatverdächtige Nähe“ zu Werken anderer Komponisten.¹²⁵ Ob ein Rekurs auf Fouqué Wagner wirklich geschadet hätte, ist schwer zu sagen. Auch soll Wagners Originalität und Pioniergeist bei der Konzeption des „größten Werkes der Musikgeschichte“¹²⁶ in keiner Weise in Frage gestellt werden. Es geht lediglich darum zu zeigen, daß Wagner auf die Arbeit eines Mannes zurückgreifen konnte, der seinerseits eine bedeutende Pioniertätigkeit im Bereich produktiver Mythenrezeption geleistet hatte: Friedrich de la Motte Fouqué, dessen Nibelungentrilogie es verdienen würde, ihrer literarischen Bedeutung gemäß rezipiert zu werden.

„Der Aufsatz basiert auf einem Vortrag, den ich im Juni 1999 bei den 3. Fouqué-Tagen in Rathenow gehalten habe“.

¹²⁵ Werner Breig: Wagners kompositorisches Werk. In: Richard-Wagner-Handbuch (Anm. 5), S. 363.

¹²⁶ Ebd., S. 407.

Ernst Behler (†)

Die frühromantische Sprachtheorie und ihre Auswirkung auf Nietzsche und Foucault

I.

Im letzten Teil seines Buches *Die Ordnung der Dinge* hat Foucault mit großer Nachdrücklichkeit den tiefen Epochenbruch geschildert, der sich an der Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert seiner Ansicht nach in der westlichen Welt vollzogen hat. Es handelt sich dabei kurz gesagt um den Zusammenbruch des klassischen Systems des Rationalismus oder der Aufklärung, mit dem zum letztenmal in unserer Geschichte ein durchkonstruiertes und verlässliches System allen menschlichen Wissens aufgestellt worden war. In Foucaults Worten löste sich unser Denken damals gegen Endes des achtzehnten Jahrhunderts von den „Ufern, die es einst bewohnte“ (F., S. 269).¹ Es handelte sich um ein „radikales Ereignis, das sich an der ganzen sichtbaren Oberfläche des Wissens“ bemerkbar machte. Es erfolgten „fundamentale Veränderungen“ in jenen „Positivitäten“, die das klassische Zeitalter beschäftigt hatten (ebd.). Unter Positivitäten versteht Foucault grundlegende Gegenstände der Forschung und Weltorientierung, die das Interesse der Menschheit während eines bestimmten Zeitraums beschäftigen.

Foucault hat eine unleugbare Vorliebe für dreiteilige Strukturen und dreigeteilte Entwicklungen. So stellt er auch den Epochenbruch von der Aufklärung zur Romantik in drei Bereichen dar: in der politischen Ökonomie, den Naturwissenschaften und den Humanwissenschaften. Der grundlegende Wandel, der durch diesen Übergang zu einer neuen Epoche bewirkt wurde, drückt sich zuerst im Gebrauch eines neuen Vokabulariums aus. Während des klassischen Zeitalters stellte sich die politische Ökonomie im Begriff des „Reichtums“ dar und unternahm Reflexionen über Reichtum und Handel als objektivierbare Gegebenheiten; die Naturwissenschaften kennzeichneten

¹ Foucault (1971), S. 269. Im folgenden F mit Seitenangaben im Text.

sich durch die Tendenz, ihre Gegenstände zu klassifizieren und sie auf Tafeln, auf einem Tableaux, zu verzeichnen, als handle es sich dabei um unveränderliche Gegebenheiten; und die Humanwissenschaften zeigten Interesse an der Aufstellung einer allgemeinen Grammatik als einer objektiven Basis für die Diskursanalyse. Diese Gegenstände erhalten nun neue Namen. Reichtum verwandelt sich in *Arbeit*, durch die der Reichtum hervorgebracht wird; die klassifizierenden Tafeln des achtzehnten Jahrhunderts werden durch eine Wissenschaft des Lebens, *Biologie* genannt, ersetzt, die am Werden und den Mutationen des Lebens interessiert ist und mit Begriffen wie Organismus, organische Einheit und Organizität arbeitet; und die allgemeine Grammatik wird durch *Philologie* und *Linguistik* ersetzt, besonders durch eine komparative Linguistik, welche die konstitutiven Elemente des Diskurses und deren historischen Wandel erforscht. Mit Bezug auf Sprache und Diskurs hätte sich Foucault auch auf die vielen Abhandlungen gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts beziehen können, die unter dem Titel „Über den Ursprung der Sprache stehen. Foucault sagt: „Es bedurfte eines fundamentalen Ereignisses, eines der radikalsten wahrscheinlich, das der abendländischen Zivilisation zugestoßen ist, damit sich die Positivität bildete, aus der wir wahrscheinlich noch nicht ganz herausgekommen sind“ (F, S. 273). Er spricht von einem Zeitpunkt, an dem „das Sein unserer Modernität“ entstand, wobei es sich aber um einen Zeitpunkt handelt, der uns zum großen Teil deshalb entgeht, „weil wir noch in ihm befangen sind“ (ebd.).

Foucault, der mit Datierungen nie besonders große Schwierigkeiten hatte, ist dieser Zeitpunkt nicht entgangen und er traute sich zu, dies Ereignis zwischen den „leicht fixierbaren Daten“ von 1775 bis 1825, also einem Zeitraum von 50 Jahren lokalisieren zu können, wobei er sogar noch einen Nukleus von fünf Jahren von 1795-1800 (F, S. 273) als Nerv für diesen Vorgang angibt. Auf diese Daten komme ich noch zurück. Um aber einen Eindruck von dem rapiden Wandel zu geben, der sich damals vollzogen hat, möchte ich nur den von Foucault behandelten Wandel im Bereich der politischen Ökonomie zitieren. Als mit Adam Smith die Reflexionen über den Begriff der Arbeit begannen, waren „mit einem Schlag“ alle „alten Analysen des Geldes, des Handels und des Warenaustausches in ein prähistorisches Zeitalter gerückt“ (F, S. 274). *Arbeit* wurde nun das Maß des Tauschwertes aller Waren (F, S. 275). Ähnliches ließe sich über den Wandel im Bereich der Naturgeschichte sagen, wo die Taxonomie der Klassifikationen durch den Begriff des *Lebens* ersetzt wurde und die Organisation der Lebewesen dem sich in der Ökonomie durchsetzenden

Begriff der Arbeit entsprach. Auf analoge Weise kündigt sich im Bereich der Sprachwissenschaft mit dem sich damals bemerkbar machenden „horizontalen Vergleich zwischen Sprachen“ (F, S. 288) das Auftreten einer *vergleichenden Grammatik* und die mit ihr verbundene Nachforschung nach den Wurzeln der Sprache an.

Was bei dieser Entwicklung einer neuen Episteme sofort auffällt, besteht in einer Denkbewegung, die sich von objektivierbaren Gegenständen und deren Repräsentation löst und auf das Werden und die Geschichte hin verläuft. Der Zentralbegriff der Aufklärung scheint in der Repräsentation bestanden zu haben, der Repräsentation der objektiven Ordnung der Dinge. Nun verliert die Repräsentation ihre Macht, die Ordnung der Dinge in Übereinstimmung mit dem Denken und dem Wissen bestimmen zu können. Ein neues Gedankenmodell tritt auf, das sich auf die Entwicklung, die Genesis und Fragen des Ursprungs konzentriert. Der Bezugspunkt verschiebt sich von der äußeren, objektivierbaren Welt auf das menschliche Subjekt als Bedingung der Möglichkeit für Arbeit, Leben und Sprache. Denken und Wissen ziehen sich auf den Bereich der Repräsentation zurück und erforschen all das, was die Quelle und der Ursprung der Repräsentation ist (F, S. 243 f.). Allgemeiner gesprochen erfolgt ein „Rückzug des Denkens (*pensée*) und Wissens (*savoir*) aus dem Raum der Repräsentation“ auf das, was die „Bedingung der Möglichkeit“ der Repräsentation ist: Arbeitskraft, Lebenskraft, Sprachkraft (oder Sprachvermögen). Mit dieser Formulierung „Bedingung der Möglichkeit“ bezieht sich Foucault natürlich auf Kant, und tatsächlich sagt er auch: „Die neue Positivität der Wissenschaften vom Leben, von der Sprache und der Ökonomie korrespondiert mit der Einführung der Transzendentalphilosophie“ (F, S. 301). Arbeit, Leben und Sprache sind Transzendentalien für Foucault, d.h. „außererkenntnismäßig“ (ebd.). Mit diesem Rückzug auf das Subjekt von Arbeit, Leben und Sprache öffnet sich das „transzendente Feld der Subjektivität“ (F, S. 300).

Was nun die Sprache anbetrifft, um die es hier geht, so werden in jener Zeit nach Foucault „die Wörter, die wir sprechen“, in „Unruhe“ versetzt; es wird „jene grammatische Faltung“ denunziert, in die sich unsere Vorstellungen festgesetzt haben; und jene „Mythen“ werden aufgelöst, „die unsere Wörter beleben“. Die „Philologie“ tritt auf „als Analyse dessen, was in der Tiefe der Diskurse gesagt wird“ (F, S. 363). Gott ist bei dieser Analyse der Sprache vielleicht weniger „ein Jenseits des Denkens als ein bestimmtes Diesseits unserer Sätze“ – gemäß Nietzsches bekannter Feststellung: „Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben“. Foucault

sagt: „Unsere Interpretation, auf jeden Fall die, die sich im neunzehnten Jahrhundert gebildet hat, geht von den Menschen, von Gott, von den Erkenntnissen oder Gespinsten zu den Wörtern, die diese möglich machen. Und was sie entdeckt, ist nicht die Souveränität eines ersten Diskurses, sondern die Tatsache, daß wir vor dem geringsten gesprochenen Wort bereits durch die Sprache beherrscht und von ihr durchdrungen sind“ (F, S. 363-64). Jedenfalls wurde die „Schwelle zwischen Klassik und Modernität“ endgültig überschritten, „als die Wörter sich nicht mehr mit den Repräsentationen überkreuzten und die Erkenntnis der Dinge nicht mehr spontan rasterten“ (F, S. 368).

Die philosophische Reflexion hat sich nach Foucault lange von diesem Aspekt der Sprache „ferngehalten“. Nachdem sie sich auf der Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert aber mit diesem Thema zu beschäftigen begann, hat sie erst am Ende des neunzehnten Jahrhunderts die Sprache zum „Feld des Denkens“ erhoben. Foucault fügt hier hinzu: „Man könnte sogar sagen, erst im 20. Jahrhundert, wenn Nietzsche als Philologe – auch da war er so klug und wußte so viel und schrieb so gute Bücher – nicht als erster der Aufgabe einer radikalen Reflexion über die Sprache nachgekommen wäre“ (F, S. 369). Dies ließe sich mit derselben Begründung auch für die frühromantische Reflexion über die Sprache gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts sagen. Damit scheint Foucault die Thematik meines Vortrags „Die frühromantische Sprachtheorie in ihrer Auswirkung auf Nietzsche und Foucault“ ziemlich genau umrissen haben: Frühromantik gegen Ende des achtzehnten, Nietzsche gegen Ende des neunzehnten und Foucault gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts. Die von Foucault für den Nukleus dieses Vorgangs angegebenen fünf Jahre von 1795-1800 treffen sogar haargenau für den Zeitraum der frühromantischen Schule zu, die zu dieser Zeit in Jena existiert hat. Freilich hat Foucault nicht die deutsche Frühromantik im Sinn gehabt, von der er auch nicht viel wußte², sondern er bezieht sich auf die Pariser Philosophenschule der sogenannten Ideologen und de Gérando und Destutt de Tracy, die sich ebenfalls um eine Genealogie unserer Wörter, aber von einem anderen philosophischen Standpunkt aus, bemühten, der an der sensualistischen Philosophie Lockes und Condillacs orientiert war. Hier soll sich die Untersuchung auf die Frühromantik richten und es soll auf Foucault-freundliche Weise versucht werden, eine Leerstelle in seinem Buch auszufüllen.

² Foucault zitiert F. Schlegel ausgiebig in dem Kapitel über Franz Bop, S. 342-359. Er bezieht sich dabei aber auf eine Schrift Schlegels, (1808), die über den Radius der frühromantischen Theorie (1795-1800) weit hinausgeht und in das Gebiet der Sprachwissenschaft gehört. Siehe hierzu Behler (1994), S. 75-86.

II.

Wendet man sich der Frühromantik vom Gesichtspunkt der menschlichen Sprache aus zu, so stellt man bald fest, daß diese kein beiläufiges Thema gewesen ist, sondern mit allem auf eine fundamentale Weise verknüpft war, was von der frühromantischen Reflexion erfaßt wurde – der Poesie und den anderen Künsten, der Rhetorik, Philosophie, Bildung, Religion, Gesellschaft, ja auch dem Republikanismus. Um diesen universalen Charakter der Sprache in der frühromantischen Schweise zu verstehen, muß man davon ausgehen, daß das zentrale Thema für diese Schule die Poesie gewesen ist und die Frühromantiker ihre besondere Aufgabe in der Ergründung dessen sahen, was die Poesie im eigentlichen Sinne ausmacht. Das ist nicht so zu verstehen, daß die Natur der Poesie aus dem Zusammenhang von umfassenderen Fragestellungen, zum Beispiel einer systematischen Ästhetik, einer Enzyklopädie aller Wissenschaften und Künste, oder einer menschlichen Vermögenslehre von Verstand, Wille, Gefühl und Phantasie entwickelt werden sollte. Seinem ursprünglichen Wurf nach bestand das frühromantische Denken in einer Fundamentalreflexion über die Natur der Poesie, in einer Erforschung der Bedingung der Möglichkeit der Poesie. Die fundamentalste Gegebenheit, die sich dabei herausstellte, bestand aber nicht in den Regeln, Normen und Gesetzen, die vom Klassizismus aus der *Poetik* der Aristoteles entwickelt worden waren, noch in dem freien Spiel von Einbildungskraft und Verstand, das Kant zur Erklärung der Kunstproduktion angeboten hatte. Diese Gegebenheiten erwiesen sich in der frühromantischen Reflexion bereits als sekundär und derivativ gegenüber dem viel fundamentaleren Phänomen der menschlichen Sprache.

Der früheste Text, in dem dies zum Ausdruck kommt, sind August Wilhelm Schlegels *Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache*, die er im Jahre 1795 für Schillers *Horen* verfaßt hatte.³ Schlegels besondere Verfahrensweise im Sinne einer Fundamentalreflexion zeigt sich bereits bei seiner Behandlung des Metrums. Er sucht hinter seiner Ansicht nach vordergründige Erklärungen wie Gedächtnishilfe und Freude an der Wiederkehr zurück zugehen und die menschliche Beziehung zum Zeitmaß aus unserer Physiologie herzuleiten, auf Phänomene wie Herzschlag und Atmung zu gründen. Frans Hemsterhuis, den Schlegel in diesem Zusammenhang heranzieht, hatte das Zeitgefühl für das

³ A. W. Schlegel (1846), Bd. 7, S. 98-154. Im folgenden SW mit Band- und Seitenangaben im Text.

menschliche Wesen als fundamental angesehen und gesagt: „Die Vorstellung vom Zeitmaße ist vielleicht die erste von allen unseren Vorstellungen und geht sogar der Geburt voraus; denn es scheint, daß wir sie einzig den aufeinander folgenden Wallungen des Bluts in der Nachbarschaft des Ohrs verdanken“ (SW 7, S. 135). Die menschliche Disposition für das Zeitmaß führt uns somit, wie Schlegel sagt, in die „Labyrinth der Physiologie und Psychologie“ (ebd.). Schlegels Theorie der menschlichen Sprache hat einen ähnlichen Charakter und geht aus einer fundamentalen Reflexion über die letzten Grundlagen der Poesie, die anthropologischen Bedingungen ihrer Möglichkeit hervor. Diese *Briefe* entstanden in Amsterdam, dem damaligen Wohnsitz Schlegels, weitab von der idealistischen Spekulation in Deutschland und bezogen sich in einer für die damalige Theoriebildung untypischen Art auf Autoren wie Moritz, Herder und Hemsterhuis, also auf Vertreter einer sensualistischen Ausrichtung. Bei der Entwicklung seiner Sprachtheorie ging A. W. Schlegel aber beträchtlich über diese Quelle hinaus und stützte sich auch auf Rousseau, dessen Sprachtheorie er nicht nur aus dem *Diskurs über die Ungleichheit*, sondern ebenfalls aus dem nachgelassenen *Essai über den Ursprung der Sprachen* kannte; auf Charles de Brosses, der ihm das Modell einer mechanischen Sprachbildung aus tierischen Lauten vermittelte, das man als die vorherrschende Theorie der Sprachentwicklung im Zeitalter der Aufklärung ansehen kann; insbesondere stützte er sich aber auf Frans Hemsterhuis, vor allem auf dessen *Brief über den Menschen und seine Beziehungen*. Ferner beschäftigte er sich intensiv mit Klopstocks *Grammatischen Gesprächen*, Herder, Hamann und, wie man sagen kann, dem gesamten, ungemein reichen sprachtheoretischen Spektrum im Europa des späten 18. Jahrhunderts, das ihm klar vor Augen stand.

Auf der Grundlage dieser verschiedenen Anregungen unterschied Schlegel drei mögliche Theorien der Sprachbildung: die Sprache ist aus der Nachahmung von Gegenständen durch Zeichen und durch ständige Verbesserung derselben entstanden; sie ist aus „Tönen der Empfindung“ hervorgegangen; oder sie hat ihren Ursprung in beiden, in Nachahmung und Tönen, Verstand und Sinnlichkeit (SW 7, S. 112). Bei der ersten Theorie einer mechanischen Entwicklung der Zeichen handelt es sich um die im Anschluß an Locke und Condillac vertretene Ausbildung eines sich stets perfektionierenden Zeichensystems, das von den ersten sinnlichen Eindrücken des Menschen bis in die komplizierteste Sprache des Computers reicht und das vorherrschende Gedankenmodell für die Sprachformation der europäischen Aufklärung gewesen ist. Die Herleitung der Sprache aus „Tönen der Empfindung“ bezieht sich auf Herder, der den tönenden Charakter

der Sprache als ein wesentliches Moment in ihrer Entwicklung gesehen hatte und darin die ursprüngliche Beziehung zwischen Sprache und Poesie erblickte. Man geht aber sicher nicht fehl, hier ebenfalls eine Bezugnahme auf Rousseau zu sehen, der im *Diskurs über die Ungleichheit* die erste Sprache des Menschen als „Schrei der Natur“ bezeichnet hatte und im *Essai über den Ursprung der Sprachen* die Leidenschaften als die Ursache der ersten Wörter und die ersten Sprachen als die der Dichter ansah. Die dritte Theorie ist ein Mittelweg zwischen diesen beiden extremen Positionen, zwischen Rationalismus und Sensualismus, der von vielen Sprachtheoretikern der damaligen Zeit, auch von Hemsterhuis, eingeschlagen wurde. Das besondere Merkmal von Schlegels Sprachtheorie besteht nun darin, daß der Spielraum von Sinnlichkeit und Empfindung hier nicht auf ein erstes Zeitalter von „roher Sinnlichkeit“ und „ungezügelter Leidenschaft“ eingeschränkt wird, das dann mit dem Fortgang der Zivilisation und der Sprachentwicklung immer mehr eliminiert oder zurückgelassen würde. Schlegel hält vielmehr an diesem sinnlichen, empfindsamen, poetischen Element der Sprache bis in die Ausbildung zur höchsten Wissenschaftlichkeit fest. Diese ständige Präsenz des Sinnlich-Poetischen in der Sprache zeigt sich am deutlichsten in der stets gegenwärtigen menschlichen Beziehung zur Poesie (SW 7, S. 105).

Schlegel nennt die Sprache „die wunderbarste Schöpfung des menschlichen Dichtungsvermögens“, das „große, nie vollendete Gedicht, worin die menschliche Natur sich selbst darstellt“ (SW 7, S. 104). Sprache erscheint hier als eine Urpoesie der Menschheit, eine ursprüngliche Schöpferkraft des menschlichen Geistes, die allen gebildeten Sprachen zugrundeliegt und unseren ersten spontanen Kontakt mit der Welt darstellt. Sprache ist das allgemeine Verständnismedium der Menschheit. Sie ist kein Produkt der Vernunft allein, sondern einer umfassenderen Kraft, von der die Vernunft nur ein Teil ist und die Phantasie gleicherweise einbegreift. Aus ihr gehen die gebildeten Sprachen hervor, die vom Verstand bearbeitet werden, dabei an Brauchbarkeit und Genauigkeit gewinnen, aber an jener ursprünglichen Kraft verlieren. In der Sprache der Wissenschaft wittern wir kaum noch etwas von dieser ursprünglichen Sprache. Hier erscheint die Sprache in der Tat fast wie in der Theorie Condillacs als „eine Sammlung durch Natur“ verborgen (SW 7, S. 105). Die Frage nach dem Ursprung der Sprache wird von A. W. Schlegel als nicht zu beantworten beiseite geschoben und hat für ihn dieselbe zweifelhafte Bedeutung wie die nach dem Ursprung der Poesie und nach dem ursprünglichen Zustand des Menschen (SW 7, S. 111). Wenn Theoretiker sich dieser Gedankenmodelle bedienen, so tun sie dies, um Sach-

verhalte darzulegen, „ohne den wirklichen Vorgang dieser Begebenheiten nach Zeit, Ort und Umständen“ erzählen zu wollen. Zwischen den ältesten Urkunden, die uns zur Verfügung stehen und jenen Urzuständen ist der Abstand so groß, daß man nur durch einen tödlichen Sprung hinübergelangen kann. Viele haben einen solchen Sprung gewagt, sind dabei aber verunglückt. Man hat sich mit den „sinnreichen Spielen oder schwerfälligen Grübeleien einer gewissen philosophischen Etymologie“ beschäftigt, die aber weder der „genaue Sprachforscher noch der nüchterne Philosoph“ anerkennt, oder man hat sich bemüht, alle Sprachen von einem gemeinsamen Stamm abzuleiten. Damit hat man aber nur die philosophische Theorie suspekt gemacht, mit der sich allein über dies Problem reden läßt (ebd.). Damit geht Schlegel direkter auf seine eigene Theorie der Sprache ein. Wir erfahren es täglich, so führt er aus, daß der Mensch für seine Empfindungen wie für seine Gedanken Zeichen der Mitteilung verwendet (SW 7, S. 113). Diese bestehen im „lebendigen Vortrag der Rede und in den Gebärden“. In den Gebärden redet das Gefühl und weiß sich unmittelbar mitzuteilen. Ein inniges Band des Mitgefühls verknüpft die Menschheit, das in einer unmittelbaren Mitteilungsfähigkeit und Mitteilungsaufnahme besteht und wichtiger für unsere Kommunikation ist als alles, was uns die Vernunft zur Verfügung stellen kann. Diese allgemeine Mitteilungs- und Verständnissfähigkeit reicht so weit, daß sie jedes Kind, Menschen der entferntesten Zonen und selbst aus „den entferntesten Jahrhunderten“ einschließt. Dies ist die „echte, ewige, allgemein gültige Sprache des Menschengeschlechts“. Sie macht in allen gebildeten Sprachen das Ursprüngliche aus (SW 7, S. 114). Zur Erklärung dieses Zusammenhanges sind aber die beiden genannten Systeme der Sprachphilosophie notwendig, die freilich sofort falsch werden, wenn „sie ihr Grundgesetz der Sprache als das einzige mit Ausschließung des anderen behaupten“ (SW 7, S. 118).

Schlegel verdeutlicht das Zusammenwirken dieser beiden formativen Kräfte des Menschen auch mit dem „Ursprung der Poesie“, von dem wir historisch genauso wenig wissen wie „von der Entstehung der Sprache“. Wenn die ältere Sprache „wirklich das Werk jener beiden vereinigt wirkenden Anlagen der menschlichen Natur“ war, dann war sie auch „zuverlässig ganz Bild und Gleichnis, ganz Akzent der Leidenschaften“. Dies ist sicher gemeint, wenn in Übereinstimmung mit einer alten Tradition die älteste Sprache als „Poesie und Musik“ bezeichnet wird, wobei es sich aber selbstverständlich nicht um eine nach technischen Gesetzen der äußeren Form ausgebildete Poesie und Musik gehandelt haben kann (SW 7, S. 121 f.) Es bezieht sich auf den ursprünglich tönenden, rhythmischen, durch und durch meta-

phorischen Charakter der Sprache als unseres ersten Organs bei der Weltbegegnung. Es kommt Schlegel aber darauf an, daß diese Sphäre der Sprache stets präsent bleibt und wir auch auf den Stufen der gebildeten Sprachen unsere Verbundenheit mit ihr zeigen.

Diese stets präsente poetische, metaphorische Qualität der menschlichen Sprache läßt sich mit Schlegels Gedanken über den Zusammenhang der Mythologie mit der Sprache und der Poesie präzisieren. Bereits der erste Satz seiner Jenaer *Vorlesungen über die Philosophische Kunstlehre* bringt diesen Zusammenhang mit Ausdruck. Er lautet: „Der Mythos ist, wie die Sprache, ein allgemeines, ein notwendiges Produkt des menschlichen Dichtungsvermögens, gleichsam eine Urpoesie des Menschengeschlechts.“⁴ Die Mythologie ist eine „Bildersprache der Vernunft und der verschwisterten Phantasie“. Insofern ist sie eine Poesie, die sich aus der ursprünglichen Poesie der Sprache erhebt und selbst wiederum für die aus ihr hervorgehende Poesie im spezifischen Sinne die Grundlage ist. Aber unabhängig von diesem direkten Bezug zur Dichtung, wie er auf exemplarische Weise mit der griechischen Mythologie gegeben ist, ist das Mythisieren ein grundlegender Bestandteil in der poetischen, mythologischen und metaphorischen Organisation des menschlichen Geistes. Die Mythologie gehört in diesem Sinne nicht zu einer frühen und vergangenen Phase der Humanität für Schlegel, sondern formt, wie die Sprache, eine wesentliche Begleiterscheinung des Menschlichen, ein struktureles Prinzip des menschlichen Geistes. Wie die Sprache kann die Mythologie im Prozeß der Rationalisierung an Kraft und Farbe Einbuße erleiden. Aber selbst im ausgebildeten Status der Vernunft mythologisiert der menschliche Geist. Unsere Art der Welterfahrung hat immer eine spontane mythologisierende Tendenz, die sich in der metaphorischen Transformierung von allem bekundet, mit dem wir Kontakt haben. Diese Tendenz sollte nicht mißverstanden und minimalisiert werden, sagt Schlegel, als eine bloß allegorische Ausdrucksweise für komplizierte Begriffe, als bloße Beigabe des Phantasiegebildes zum Begriff, um diesen zu veranschaulichen. Es geht vielmehr um das Mythologisieren als grundlegende Ausstattung der menschlichen Natur, ohne das eine menschliche Erfahrung überhaupt nicht möglich wäre. Schlegel ist der Meinung, daß die letzten Resultate der Naturwissenschaften und der Physik ebenfalls eine mythologisierende Tendenz haben, bzw. in Mythologie überführt werden können.⁵

⁴ A. W. Schlegel (1989 ff.), Bd. 1, S. 49.

⁵ Siehe hierzu vor allem Schlegels Berliner Vorlesungen von 1801-1802 *Über schöne Literatur und Kunst*, Bd. 1, S. 440-460.

III.

Die frühromantische Sprachtheorie wurde hier hauptsächlich von August Wilhelm Schlegel aus dargestellt, weil sie von diesem als erstem und auf kohärente Weise in einer Folge von Briefen entwickelt wurde. Sie ist aber in dieser Form auch für Friedrich Schlegel und Novalis gültig, bei denen bestimmte Aspekte pointierter und auch paradoxer zum Ausdruck kommen. Man könnte sagen, daß August Wilhelm Schlegel mehr über das reflektiert, was uns mit der Sprache als metaphorischem Kommunikationsmedium möglich ist und was mit ihr an Verständigung gelingt, wogegen sich die Reflexionen von Friedrich Schlegel und Novalis mehr auf das richten, worin sich die Grenze der Sprache und deren Mitteilungsfähigkeit zeigt. Dabei haben diese Reflexionen keinen schwermütigen, nostalgischen Charakter. Die Vorstellung vom Gefängnis der Sprache war diesen Denkern fremd. Eher hätten sie in einem abgeschlossenem System des vollendeten Wissens und Versehens das Gefängnis des Menschengeschlechts erblickt: Schlegel spielt darauf an, wenn er sagt: „Wahrlich, es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fordert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde (KFSA 2, S. 370).⁶ Es handelt sich bei ihnen eher um eine freudige Affirmation dieses Charakters der Sprache als das dem Menschen zukommende Mitteilungs- und Verständigungsorgan, dessen Grenzen sich übrigens durch alle möglichen Techniken wie Sprachspiele, Ironie und indirekte Mitteilung überspielen lassen.

Ein besonders interessantes Beispiel für diese Art von Sprachkritik besteht in dem Fragment *Monolog* des Novalis.⁷ Hier wird mit wenigen Strichen der spitzbübische Charakter der Sprache hervorgehoben, der uns immer wieder davon abhält, das zu erreichen, was wir doch mit ihrer Hilfe zuwege bringen wollen: eine vollständige und geordnete Mitteilung unserer Ideen. Leute nehmen gewöhnlich an, so führt Novalis diesen Gedanken aus, daß sie von Dingen reden, wenn sie sprechen, übersehen aber, daß die Sprache sich bloß um sich selbst bekümmert und den Redenden bald das „lächerlichste und verkehrteste Zeug“ sagen läßt. Wenn der Sprechende dagegen ohne Zweck spricht, absichtslos, nur um des Sprechens willen, sagt er oft die großartigsten und originellsten Wahrheiten. Viele Leute hassen die Sprache wegen dieser Eigenschaften, aber sie sollten wissen, daß es mit der Sprache wie mit dem mathematischen Formeln ist. Sie ma-

⁶ F. Schlegel (1958 ff.). Im folgenden KFSA mit Verweisungen im Text.

⁷ Novalis (1960-1988), Bd. 1, S. 672-673.

chen eine Welt für sich aus, sie spielen nur mit sich selbst, und eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge. Bis zu diesem Punkt liest sich das Fragment wie eine Übung in Sprachskepsis. An dieser Stelle aber dreht Novalis den Gedankengang herum und konzentriert sich auf die großen Fähigkeiten unserer Sprache. Denn es ist gerade dies nichtintentionale, unabsichtliche Sprechen, in dem das Wesen der Poesie besteht. Ein Schriftsteller wäre am Ende „wohl nur ein Sprachbegeisterter“.

Um zu einem völligen Begreifen der Welt zu gelangen und unsere Verständnissfähigkeit zu verbessern, so argumentiert Friedrich Schlegel auf sarkastische Weise, ist nichts notwendiger als eine „reelle Sprache“. Christoph Girtanner, ein vielschreibender Zeitgenosse aus Göttingen, hatte die Erfindung einer realen Sprache für das damals beginnende 19. Jahrhundert bereits vorausgesagt und sie mit dem Versprechen verbunden, daß man im neunzehnten Jahrhundert „Gold machen“ werde (KFSA 2, S. 365). Schlegel versichert uns, daß er selbst schon immer „die Objektivität des Goldes im stillen bewundert“ habe. Schließlich ist das Gold überall in der Welt, wo es nur ein wenig Bildung und Aufklärung gibt, verständlich, und durch Gold alles übrige. Wenn der Künstler nur genug von dieser Materie besäße, so könnte er Werke in Basrelief schreiben, mit goldenen Lettern auf silbernen Tafeln, und wer würde wohl „eine so schön gedruckte Schrift mit der groben Äußerung, sie sei unverständlich, zurückweisen wollen“? Das Unglück ist nur, daß Girtanner gestorben ist und das neunzehnte Jahrhundert seinen Anbruch genommen hat, ohne daß sich seine Vorhersagen verwirklichen. So gehen die Klagen über die Unverständlichkeit und unsere Sprachbegrenzung weiter (KFSA 2, S. 365).

Ist aber die Unverständlichkeit wirklich etwas so Verwerfliches und Schlechtes, fragt Schlegel, und antwortet: „Mich dünkt, das Heil der Familien und Nationen beruht auf ihr; und wenn mich nicht alles trügt, ebenfalls Staaten und Systeme, die künstlichen Werke der Menschen“. Oft genügt eine kleine Portion Wahrheit und Gewißheit, wenn sie nur nicht geprüft wird, um diese Systeme hervorbringen zu können.

Ja, das Köstlichste, was der Mensch hat, die innere Zufriedenheit selbst, hängt, wie jeder leicht wissen kann, irgendwo zuletzt an einem solchen Punkte, der im Dunkeln gelassen werden muß, dafür aber auch das Ganze hält und trägt, und diese Kraft in demselben Augenblicke verlieren würde, wo man ihn in Verstand auflösen wollte (KFSA 2, S. 370).

Mit einer Umkehrung dieses Gedankens heißt es dann: „Alle höchsten Wahrheiten jeder Art sind höchst trivial und eben darum ist

nichts notwendiger als sie immer neu, und wo möglich immer paradoxer auszudrücken, damit es nicht vergessen wird, daß sie noch da sind, und daß sie nie eigentlich ganz ausgesprochen werden können“ (KFSÄ 2, S. 366).

Wie bei Novalis drückt sich in diesen spielerischen Formulierungen eine disziplinierte, unerbittliche Reflexion über die Sprache, eine Sprachskepsis aus, bei der es sich aber nicht um absoluten Skeptizismus handelt, sondern um jene Skepsis, die, wie Schlegel sagt, so alt wie die Philosophie selbst ist. Die Mitteilungsform, die dieser Art von Sprache entspricht, ist wie bei Novalis das indirekte Sagen und Schreiben. Die Art des Sagens und Schreibens in der Welt der allgemeinen Verständlichkeit, in der wir uns nicht befinden, wäre die systematische. Die Art des Sagens und Schreibens in der Welt der Unverständlichkeit, welche die unsrige ist, ist das Fragment, der Aphorismus, die Ironie, das Gespräch, die pluralistische Mitteilung. Es ist dies ein Denken, Sagen und Schreiben, das sich nicht in einen übergeordneten Zusammenhang einordnet, weil dieser immer nur zu kurz ausfallen und uns nur noch mehr in die Grenzen der Sprache einschnüren würde. Dies Denken, Sagen und Schreiben äußert sich vielmehr stückweise, gesprächsweise, fragmentarisch und ist stets von einem positiven Nichtversehen, d.h. von einem *Bewußtsein* des Nichtverstehens begleitet. In dieser scheinbaren Unvollkommenheit des Denkens, Sprechens und Schreibens äußert sich aber gerade die Perfektibilität des Menschen.

IV.

Nietzsche knüpfte zu einem entscheidenden Zeitpunkt seiner eigenen Ausbildung direkt bei dieser Sprachtheorie an, und man kann ohne Übertreibung sagen, daß der Ansatz zur Nietzsches eigener Kritik der Vernunft und der sich verabsolutierenden Philosophie direkt aus dieser Beziehung hervorging. Es handelt sich um die Zeit unmittelbar nach dem Erscheinen der *Geburt der Tragödie*, als sich Nietzsche im Zusammenhang einer von ihm in Basel gehaltenen Vorlesung über die griechische Rhetorik mit dem Phänomen der Sprache zu beschäftigen begann und zu diesem Zweck auch die romantische Sprachtheorie, vor allem in der Darstellung durch Gustav Gerber, *Die Sprache als Kunst*, studierte. Nietzsches Schrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* von 1873 ist ein direkter Niederschlag dieser Studien.⁸

⁸ Siehe Meijers/Stingelin (1998), S. 350-368.

In dieser Schrift sucht Nietzsche auf kritische Weise zu zeigen, „wie kläglich, wie schattenhaft und flüchtig, wie zwecklos und beliebig sich der menschliche Intellekt innerhalb der Natur ausnimmt.“⁹ In einer mit eindrucksvollen Bildern überladenen Argumentationsweise beschreibt Nietzsche, wie das in „Illusionen und Traumbilder“ eingetauchte Auge des Menschen „nur auf der Oberfläche der Dinge“ herumgleitet und sich damit begnügt, „Reize zu empfangen und gleichsam ein tastendes Spiel auf dem Rücken der Dinge zu spielen“ (KSA 1, S. 875 f.).¹⁰ Die Natur verschweigt dem Menschen das meiste, sogar über sich selbst und seinen Körper. Was weiß er schon, wenn er stolz von Selbstbewußtsein spricht, „von den Windungen der Gedärme, dem raschen Fluß der Blutströme, den verwickelten Faserzitterungen“ in seinem eigenen Körper. Die Natur hat ihn in ein „stolzes gauklerisches Bewußtsein“ eingeschlossen – und warf den Schlüssel weg. Wenn er nur „durch eine Spalte einmal aus dem Bewußtseinszimmer“ hinaussehen könnte, würde er wahrnehmen, „daß auf dem Erbarmungslosen, dem Gierigen, dem Unersättlichen, dem Mörderischen der Mensch ruht, in der Gleichgültigkeit seines Nichtwissens, und gleichsam auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängend“ (KSA 1, S. 876 f.). Nur durch Vergeßlichkeit konnte der Mensch in die Wahnvorstellung gelangen, er besitze die Wahrheit. Denn die „Konventionen der Sprache“ sind ja kaum „Zeugnisse der Erkenntnis“, keine kongruenten „Bezeichnungen der Dinge“, nicht „adäquater Ausdruck aller Realitäten“, sondern eher „Illusionen“, „leere Hüllen“. Nur die Konvention, nicht die Wahrheit ist beim Ursprung der Sprache entscheidend gewesen. Berechtigterweise können wir z.B. nicht sagen: „der Stein ist hart“. Denn „hart“ ist uns nur als „eine ganz subjektive Reizung“ bekannt. Ebenso wenig haben wir eine objektive Basis, um die Dinge nach Geschlechtern einzuteilen, den Baum als männlich, die Pflanze als weiblich zu bezeichnen, oder von der Schlange zu reden, deren Bezeichnung als ‚sich windend‘ ja auch dem Wurm zukommt. Stellte man die verschiedenen Sprachen nebeneinander, so argumentiert Nietzsche, dann würde sich zeigen, „daß es bei den Worten nie auf die Wahrheit, nie auf einen adäquaten Ausdruck ankommt,“ weil es nämlich sonst nicht so viele Sprachen geben würde. Das „Ding an sich“ ist dem Bildner der Sprache völlig gleichgültig. Dieser bezeichnet vielmehr die „Relationen der Dinge

⁹ Auf den Zusammenhang von Nietzsches Sprachtheorie mit der der Frühromantik, insbesondere Friedrich Schlegels, hat zuerst Lacoue-Labarthe (1971) aufmerksam gemacht.

¹⁰ Nietzsche (1980). Im folgenden KSA mit Verweisungen im Text.

zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrücke die kühnsten Metaphern zu Hilfe“ (KSA 1, S. 878 f.).

Wie aus diesen Argumenten deutlich wird, ist Nietzsches Sprachkritik vornehmlich eine Kritik an der Sprache der Philosophie und des Wahrheitsanspruchs, der sich gewöhnlich mit ihr verbindet. Was ihn mit der frühromantischen Sprachtheorie am direktesten verbindet, ist seine Betonung des schöpferischen, künstlerischen, poetischen und metaphorischen Charakters der Sprache, sein Begriff der „Sprache als Kunst“. „Was ist also Wahrheit,“ fragt Nietzsche und antwortet:

Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volk fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben, und nun als Metall, nicht als Münzen in Betracht kommen (KSA 1, S. 880 f.).

Ein Forscher, der auf der Grundlage dieser Sprache operiert, erkennt eigentlich nur „die Metamorphose der Welt in den Menschen“. Er handelt ähnlich wie ein Astrolog, der „die Sterne im Dienste der Menschen und im Zusammenhange mit ihrem Glück und Leid betrachtet“. Er „sieht die ganze Welt als geknüpft an den Menschen, als den unendlich gebrochenen Wiederklang eines Urklangs, des Menschen, als das vervielfältigte Abbild eines Urbildes, des Menschen“ (KSA 1, S. 883). Dieser Forscher glaubt, die Dinge „unmittelbar als reine Objekte“ vor sich zu haben und vergißt die „originalen Anschauungsformen als Metaphern“. Nur dadurch, „daß der Mensch sich als Subjekt, und zwar als *künstlerisch schaffendes Subjekt* vergißt“, kann Wissenschaftlichkeit im Sinne philosophischer Wahrheit zustande kommen. Sobald der Mensch aber „einen Augenblick nur aus den Gefängniswänden dieses Glauben heraus könnte“, wäre es mit diesem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit sowie mit seinem Selbstbewußtsein vorbei (KSA 1, S. 883 f.).

V.

Die Lektüre von *Über Wahrheit und Lüge* soll hier abgebrochen werden, weil die Sprachkritik Nietzsches in den bislang behandelten Sektionen dieses Textes zur Genüge zum Ausdruck gekommen ist. Sie besteht im wesentlichen darin, daß unsere Sprache zwar ein wunder-

bares zwischenmenschliches Mitteilungsorgan ist, aber ungeeignet zur Philosophie und Wissenschaft, das heißt zur Mitteilung objektiver Sachverhalte. An dieser Stelle erhebt sich natürlich sofort die an Nietzsche gerichtete Frage, auf welche Weise sich denn in dieser Sprache Gedanken mitteilen lassen, und zwar nicht nur in einem allgemeinen, sondern vor allem in einem von Nietzsche selbst vertretenen Sinne. Denn nachdem ihm die Untauglichkeit unserer Sprache für die Erkenntnis und Mitteilung von objektiven Sachverhalten aufgegangen war, hörte er nicht auf zu sprechen und zu schreiben, sondern artikulierte einen Gedanken nach dem anderen und schrieb ein Buch nach dem anderen. Eigentlich hätte Nietzsche auf der Basis dieser Sprachtheorie einen Text wie *Über Wahrheit und Lüge* gar nicht schreiben dürfen. Wenn er in dieser Schrift über die Transformierung eines Nervenreizes in einen Laut, eines Lautes in ein Wort, eines Wortes in einen Begriff berichtet, macht er durchaus objektive Sachaussagen, sogar auf der Grundlage einer voraussetzungsreichen Ursprungstheorie. Nach den Aussagen dieser Schrift können wir aus unserem engen Bewußtseinsstübchen nicht hinausblicken, weil die Natur, nachdem sie uns darin eingesperrt hatte, den Schlüssel weggeworfen hat. Aber Nietzsche selbst blickt sehr wohl aus diesem Stübchen heraus und erzählt uns, daß da draußen das Erbarmungslose, das Gierige, das Unersättliche, das Mörderische herrscht und wir in unserem Nichtwissen auf dem Rücken eines Tigers hängen. Die Sprachkritik soll den Glauben an die gegenständliche Welt außerhalb unseres Bewußtseins eliminieren. Nietzsche verwendet diese gegenständliche Welt aber gleichzeitig als Kriterium für das Versagen unserer Sprache. Er erhärtet damit das, was er widerlegen will. Nietzsche soll damit nicht in Widersprüche verstrickt werden, da er sich dieser Konsequenzen seines Schreibens durchaus bewußt gewesen sein konnte und diese möglicherweise sogar selbst beabsichtigt hat. Vielmehr zielen diese kritischen Beobachtungen auf die grundsätzlichere Frage hin, nach welchen Regeln, nach welcher Ordnung er seinen Diskurs organisiert hat, welcher Aussagewert seinen Schriften zukommt und wie diese von uns zu interpretieren sind.¹¹

Darauf ist zunächst zu antworten, daß die Sprachtheorie Nietzsches, die in der Schrift *Über Wahrheit und Lüge* entwickelt ist, in ihrer Bedeutung für sein weiteres Denken und unser Verständnis von ihm gar nicht überschätzt werden kann. Die sprachkritischen Analysen in diesem Text hatten zu der Überzeugung geführt, daß die Sprache keine Entscheidbarkeit in bezug auf die Natur der Dinge erlaubt

¹¹ Behler (1996), S. 64–86.

und wir uns mit ihr in der Welt des Menschen befinden. Diese sprachkritischen Überlegungen werden nun von Nietzsche in einen umfassenderen metaphysikkritischen Diskurs umgeformt. Eine dieser Transformationen findet sich in Aphorismus 39 aus *Menschliches, Allzumenschliches*, wo es heißt:

Zuerst nennt man einzelne Handlungen gut und böse ohne alle Rücksicht auf deren Motive, sondern allein der nützlichen oder schädlichen Folgen wegen. Bald aber vergißt man die Herkunft dieser Bezeichnungen und wähnt, daß den Handlungen an sich, ohne Rücksicht auf deren folgen, die Eigenschaft ‚gut‘ oder ‚böse‘ innewohne: mit demselben Irrtume, nach welchem die Sprache den Stein selber als hart, den Baum selber als grün bezeichnet – also dadurch, daß man, was Wirkung ist, als Ursache faßt (KSA 2, S. 62). Hier ist der Bezug zur frühen Sprachkritik durch die Wahl der Beispiele (harter Stein, grüner Baum) noch unmittelbar sichtbar, die beide von Gerber stammen. Der Aphorismus 121 aus *Die Fröhliche Wissenschaft* bringt einen ähnlichen Gedanken zum Ausdruck, bei dem aber der Bezug zur frühen Sprachkritik nicht mehr direkt erkennbar ist. Er lautet:

Wir haben uns eine Welt zurecht gemacht, in der wir leben können – mit der Annahme von Körpern, Linien, Flächen, Ursachen und Wirkungen, Bewegung und Ruhe, Gestalt und Inhalt: ohne diese Glaubensartikel hielte es jetzt keiner aus zu leben! Aber damit sind sie noch nichts Bewiesenes. Das Leben ist kein Argument; unter den Bedingungen des Lebens könnte der Irrtum sein (KSA 3, S. 477 f.).

Diese Transformation der frühen Sprachkritik auf größere Bereiche drückt sich auch darin aus, daß Nietzsche diese auf mit der Sprache eng verwandte Gebiete wie Bewußtsein, Vernunft, Mitteilungsfähigkeit und Grammatik bezieht.¹² Das Thema der Grammatik ist dabei von besonderer Bedeutung. Dabei ist die Grammatik nicht in einem technischen, linguistischen Sinne zu verstehen, sondern als „unbewußte Herrschaft und Führung durch gleichartige grammatische Funktionen“ bei Völkern gleichen Sprachstamms, als „Atavismus“, wie Nietzsche in Aphorismus 20 von *Jenseits von Gut und Böse* ausführt, ja als physiologische Vorbedingung in unserer Weltbegegnung: „der Bann bestimmter grammatischer Funktionen ist im letzten Grunde der Bann *physiologischer* Werturteile und Rasse-Bedingungen“ (KSA 5, S. 34-35). In der *Vorrede* zu dieser Schrift hatte er die „Verführung von Seiten der Grammatik“ als möglichen Grund für das Entstehen philosophischer Systeme in Betracht gezogen (KSA 5,

¹² Ebd.

S. 11-12). Im Aphorismus 34 derselben Schrift betont er mehr den gewordenen, zufälligen, perspektivischen Charakter der Grammatik und verhöhnt ihr Mißverstehen als unmittelbare Gewißheit. Dort setzt er die „Gläubigkeit an die Grammatik“ mit dem Glauben an „Gouvernanten“ gleich und fragt: „aber wäre es nicht an der Zeit, daß die Philosophie dem Gouvernanten Glauben absagte?“ (KSA 5, S. 52-54).

Diese Gedanken finden ihre Entsprechung in den unveröffentlichten Fragmenten. Hier wird die Sprache dafür verantwortlich gemacht, daß wir „Probleme und Disharmonien in die Dinge“ hineinlesen, „weil wir *nur* in der sprachlichen Form *denken*“ und aufhören würden zu denken, „wenn wir es nicht in dem sprachlichen Zwange tun wollen.“ Diese Reflexionen führen Nietzsche zu der häufig zitierten Aussage: „*Das vernünftige Denken ist eine Interpretieren nach einem Schema, welches wir nicht abwerfen können*“ (KSA 12, 193 f.). Wie Nietzsche Sprache, Grammatik und Vernunft im Einklang denkt, zeigt sich in einem Parforceritt in der Vernunftkritik aus der *Götzen-dämmerung* („Die ‚Vernunft‘ in der Philosophie“, Aph. 5). Hier heißt es über die Sprache, daß wir mit der Frage nach ihrer Entstehung „in die Zeit der rudimentärsten Form von Psychologie“ hineinkommen und in ein „grobes Fetischwesen“ hineingeraten, wenn wir uns „die Grundvoraussetzungen der Sprach-Metaphysik, auf deutsch: der *Vernunft*, zum Bewußtsein bringen.“ Nietzsche kommt dort zu dem Schluß: „Die ‚Vernunft‘ in der Sprache: oh was für eine alte betrügerische Weibsperson! Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben ...“ (KSA 5, S. 78) Der Denkansatz bei der Sprachtheorie führt demnach weit und tief in Nietzsches Gedankenwelt hinein und prägt die Gesamtheit seiner Schriften. Vom Gesichtspunkt der Konstitution des Menschen aus ist die Sprache die grundlegendste Bedingung für jeden Kontakt mit der Welt, allererste „Bedingung der Möglichkeit“ in Kantischer Terminologie, oder „psychologische Nothwendigkeit“ in Nietzsches eigenem Vokabular (KSA 11, S. 449). Der Aphorismus 119 aus *Morgenröthe* scheint hierfür besonders aufschlußreich zu sein. Er steht unter dem Titel *Erleben und Erdichten* und vergleicht unseren wachen Zustand mit unserem träumenden. In beiden Fällen reagieren wir auf Reize aus der äußeren Natur und übertragen diese in unsere menschliche Welt. Dies wird bei Träumen handgreiflicher, weil sich bei ihnen die Anreize besser bestimmen lassen: „Bewegungen des Blutes und der Eingeweide“ – „Druck des Armes und der Decken“ – „Töne der Turmglocken, der Wetterhähne, der Nachtschwärmer und andre Dinge der Art“. Die „dichtende Vernunft“ stellt sich Ursachen für diese Reize

vor, das ist im Traum und im bewußten Leben gleicherweise der Fall. Aber im wachen Zustand hat man nicht die Freiheit der Interpretation wie im träumenden. Vielleicht, sagt Nietzsche, „ist all unser sogenanntes Bewußtsein ein mehr oder weniger phantastischer Kommentar über einen ungewußten, vielleicht unwißbaren, aber gefühlten Text“ (KSA 3, S. 113). Oder er fragt noch radikaler, immer noch im selben Aphorismus 119:

Was sind denn unsere Erlebnisse? Vielmehr das, was wir hineinlegen, als das, was darin liegt! Oder muß es gar heißen: an sich liegt nichts drin? Erleben ist ein Erdichten? (ebd.)

In diesem Sinne ist Nietzsche der in *Über Wahrheit und Lüge* vollzogenen Einsicht treu geblieben, daß wir keine objektiven Erkenntnisse vollziehen können, sondern immer nur unsere Eindrücke und Reaktionen registrieren. Dies hat er in seinen Schriften getan, wo er auf extremste Weise, wie kein anderer Schriftsteller es je gewagt hat, seine eigene Person, seine Krankheiten und Glückszustände, die Orte der Niederschrift seiner Texte, seine eigenen Neujahrswünsche und sogar seine kulinarischen Vorlieben zur Darstellung gebracht hat. Was von ihm dargestellt wird, sind Ereignisse, die ihren Schatten vorauswerfen oder von denen noch Schatten ausgehen, nachdem sie längst vorüber sind; Prozesse, die noch andauern und wahrscheinlich ewig andauern werden; Gedanken, die sich im Moment ihrer Niederschrift verflüchtigen; und Akte der Selbsterkenntnis, die nicht gelingen, weil wir uns selbst zu fern sind. Jedenfalls keine feststellbaren Tatsachen, sondern Mutmaßungen, die sich nicht beweisen lassen und zu deren Mitteilung die Sprache der Wissenschaft und der traditionellen Philosophie unangemessen ist. Denn diese Phänomene lassen sich nur in einer Sprache mitteilen, die in Bildern andeutet und in ihrem Ton zu überreden sucht, – in der Sprache der Rhetorik. Diese Sprache der Rhetorik ist aber wesensmäßig auf einen Zuhörer angewiesen, um dessen Zustimmung sie nicht nur mit allen Mitteln der Redekunst wirbt, sondern dem sie auch mit den Figuren der Herausforderung, des Schocks, der Beleidigung und der Verfluchung begegnet. Dies scheint der Aussagecharakter von Nietzsches Schriften zu sein, der aus seiner Sprachtheorie unmittelbar hervorgeht. In diesen Texten verdichtet sich die Suche nach den Bedingungen der Möglichkeit für unsere Welterfahrung zu einer Selbstkritik des Denkens und der Philosophie. Bei einer genaueren Untersuchung stellt sich heraus, daß diese einen sprachtheoretischen oder sprachkritischen Ansatz hat.

VI.

Foucault hatte den Standpunkt vertreten, daß die Sprache „erst am Ende des neunzehnten Jahrhunderts direkt und für sich selbst in das Feld des Denkens getreten“ ist (F, S. 369), nachdem sie gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts in der frühromantischen Schule in Erscheinung getreten war und dann gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts von Nietzsche zum Gegenstand einer radikalen Reflexion gemacht worden war. Tatsächlich ist die frühromantische Sprachtheorie, die in einzelnen Untersuchungen schon vor längerer Zeit zur Kenntnis genommen wurde¹³, nie als grundlegender Bestandteil der romantischen Theorie anerkannt worden. Was über die Sprachtheorie aus diesem Zeitraum zu berichten war, wurde in den Schriften Wilhelm von Humboldts gesucht. Auch Nietzsches Sprachkritik blieb in den meisten Interpretationen außerhalb des Zentrums seiner Philosophie. Freilich hatte Fritz Mauthner, der selbst ein prominenter Sprachtheoretiker war, einen direkten Zusammenhang zwischen Nietzsches Sprachkritik und seiner Erkenntniskritik festgestellt. Auf dem Gebiet der Moral ging Nietzsche zum Beispiel von einer Analyse der traditionellen Bezeichnungen für „gut“ oder „böse“ aus. Mauthner kritisierte Nietzsches Position aber schon bald als die eines „Moraltrumpeters“, eines Moralisten nämlich, der neue Werttafeln aufstellen wollte und damit zu einer Gläubigkeit an die Sprache zurückkehrte.¹⁴ Spätere Interpretationen, wenn sie sich überhaupt mit Nietzsches Sprachtheorie beschäftigten, legten seine Sprachkritik so aus, als bezöge sie sich auf grundlegendere Prinzipien wie Grammatik, Vernunft oder instinktive Tätigkeiten der Selbsterhaltung, „Atavismen“ und letztlich auf physiologische Bedingungen. Nietzsche selbst gab den Eindruck, als hätte er eine solche Interpretation im Auge gehabt, wenn er zum Beispiel im Aphorismus 20 aus *Jenseits von Gut und Böse* schrieb: „der Bann bestimmter grammatischer Funktionen ist im letzten Grunde der Bann *physiologischer* Werturteile und Rassebedingungen“ (KSA 5, S. 35). Nietzsches Äußerungen über die Sprache schienen einen grundlegenden Text für den Menschen zu verlangen – einen Text, in dem instinktive Triebe, Grausamkeit und Überlebenstechniken die Hauptrolle spielen. Der Aphorismus 230 aus *Jenseits von Gut und Böse* weist in diese Richtung. Nach ihm geht es vornehmlich darum, „unter solcher schmeichlerischen Farbe und Übermalung“ den „schrecklichen

¹³ Fiesel (1927); Nüsse (1962).

¹⁴ Mauthner (1901-02), S. 366-369; Mauthner (August 1890), S. 753-755.

Grundtext homo natura“ wiederzuerkennen (KSA 5, S. 169), was bedeutet

Den Menschen nämlich zurückübersetzen in die Natur; über die vielen eitlen und schwärmerischen Deutungen und Nebensinne Herr werden, welche bisher über jenen ewigen Grundtext homo natura gekritzelt und gemalt wurden (KSA 5, S. 169).

Was den Aussagecharakter von Nietzsches Schriften anbetrifft, besonders im Hinblick auf seine ständigen Widersprüche, so bediente man sich nicht linguistischer, sondern kognitiver Erklärungsprinzipien. Die am meisten dabei angewandte Theorie war die des „Perspektivismus“, eines ständigen Perspektivenwechsels, die von Nietzsche selbst an prominenten Stellen seiner Schriften hervorgehoben war. Karl Jaspers, der Nietzsches kognitiven Perspektivismus wohl am gründlichsten studiert hat, spricht von einer „unendlichen Reflexion“, einer „unendlichen Totaldialektik“, die Nietzsches Schriften animiert, die jede endliche Form der Rationalität in den Prozeß unendlicher Reflexion einbezieht und alle seine apodiktischen Feststellungen durch die Erwägung neuer Möglichkeiten wieder in Frage stellt.¹⁵

Im Unterschied zu diesem Zugang zu Nietzsche, der in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts vorherrschend war, hat sich das Interesse in unserer Zeit entschieden auf seine Sprachphilosophie hin verlagert. Nachforschungen über seine Sprachtheorie und Sprachkritik sind an die Stelle von Untersuchungen über seine Erkenntnistheorie und Erkenntniskritik getreten. Seine Gedanken über die Sprache werden zur Erklärung der Ambiguität seiner Aussagen zu Hilfe genommen und bestätigen, daß ihnen keine letzte Bedeutung zuerkannt werden kann. Diese Tendenz der gegenwärtigen Nietzscheinterpretation ist in Foucaults *Die Ordnung der Dinge* offensichtlich. Derrida konzentriert seine Schriften über Nietzsche nicht auf das „Was“, sondern auf das „Wie“ seiner Aussage, auf Nietzsches Stil, den Derrida jedoch im Plural als „Nietzsches Stile“ bezeichnet.¹⁶ Von entscheidendem Einfluß auf diese Forschungsrichtung war die große Bedeutung, welche die Rhetorik auf die Ausbildung von Nietzsches philosophischem Diskurs gehabt hat. Philippe Lacoue-Labarthe hat als erster diese Entdeckung gemacht, als er Nietzsches Basler Vorlesungen über die griechische und römische Rhetorik in Augenschein nahm.¹⁷ Paul de Man hat diesen Zugangsweg zu Nietzsche weiter ausgebaut, als er

¹⁵ Jaspers (1950); Jaspers (1968); Jaspers (1973).

¹⁶ Derrida (1978).

¹⁷ Siehe Anmerkung 9 und Lacoue-Labarthe, Nancy (1971).

rhetorische Tropen und Figuren in Nietzsches Text untersuchte.¹⁸ Diese Beschäftigung mit Nietzsche war von bedeutendem Einfluß auf die Wiederentdeckung der frühromantischen Sprachtheorie.¹⁹ Indem er sich auf Nietzsche und Mallarmé bezieht, sagt Foucault, daß wir nun wissen, woher unsere Fragen kommen, welche die Sprache betreffen:

Sie sind durch die Tatsache möglich geworden, daß am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts das Gesetz des Diskurses sich von der Repräsentation abgesetzt hat und das Sein der Sprache praktisch in Stücke gerissen wurde. Sie sind aber notwendig geworden, als mit Nietzsche und Mallarmé das Denken, wenn auch gewaltsam, zur Sprache selbst, zu ihrem einmaligen und schwierigen Sein zurückgeführt wurde. Die ganze Neugierde unseres Denkens richtet sich jetzt auf die Frage: Was ist die Sprache, wie kann man sie umreißen, um sie in sich und in ganzer Fülle erscheinen zu lassen (F, S. 370 f.)

Literatur

- E. Behler: *Die Sprachtheorie in Friedrich Schlegels frühen Schriften*. In: Idealismus mit Folgen. Die Epochenschwelle um 1800 in Kunst und Geisteswissenschaften. Festschrift zum 65. Geburtstag von Otto Pöggeler, München, 1994, S. 75-86.
- E. Behler: *Nietzsches Sprachtheorie und der Aussagecharakter seiner Schriften*. Nietzsche-Studien 25, 1996, S. 64-86.
- J. Derrida: *Eperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, 1978.
- E. Fiesel: *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*. Tübingen, 1927
- Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M., 1971.
- K. Jaspers: *Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*. Berlin, 1950.
- K. Jaspers: *Zu Nietzsches Bedeutung in der Geschichte der Philosophie*. In: K. Jaspers: *Aneignung und Polemik. Gesammelte Reden und Aufsätze*, hrsg. von H. Sauer, München, 1968.
- K. Jaspers: *Vernunft und Existenz*. München, 1973.
- P. Lacoue-Labarthe: *Le détour (Nietzsche et la rhétorique)*. Poétique 5, 1971, S. 99-142
- P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy: *Friedrich Nietzsche. Rhétorique et langage. Texts traduits, présentés et annotés*, Poétique 5, 1971, S. 53-76.
- P. de Man: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. Yale University Press, 1976.
- F. Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. 1., Leipzig, 1901-1902.

¹⁸ de Man (1976).

¹⁹ Siehe die in Anmerkung 9 genannte Schrift.

- F. Mauthner: *Ola Hansons Schriften*. Deutschland. Wochenschrift für Kunst, Literatur, Wissenschaft und soziales Leben 46, 1890, S. 753-755.
- A. Meijers, M. Stingelin: *Konkordanz zu den wörtlichen Abschriften und Übernahmen von Beispielen und Zitaten aus Gustav Gerber: Die Sprache als Kunst (Bromberg 1871) in Nietzsches Rhetorik-Vorlesungen und in „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“*. Nietzsche-Studien 17, 1998, S. 350-368.
- F. Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, hrsg. von G. Colli, M. Montinari, 15 Bände, Berlin, 1980.
- Novalis: *Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von R. Samuel in Zusammenarbeit mit H.-J. Mähl und G. Schulz, 5 Bände, Stuttgart, 1960-1988.
- H. Nüsse: *Die Sprachtheorie Friedrich Schlegels*. Heidelberg, 1962.
- A. W. Schlegel: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. E. Böcking, Leipzig, 1846.
- A. W. Schlegel: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hrsg. von E. Behler in Zusammenarbeit mit F. Jolles, Paderborn, 1989 ff.
- Schlegels Berliner Vorlesungen von 1801-1802 *Über schöne Literatur und Kunst*, Bd. 1
- F. Schlegel: *Über die Sprache und Weisheit der Indier*. 1808
- F. Schlegel: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hrsg. von E. Behler unter Mitwirkung von J.-J. Anstett (†), H. Eichner und anderen Fachgelehrten, 35 Bände, Paderborn, 1958 ff.

Tagungsbericht

Christiane Frey

„...das ersehnte Land“ – E.T.A. Hoffmann und Italien. Ein Tagungsbericht

Vom 2.-4. November fand in der Krypta der Mailändischen Università Cattolica del Sacro Cuore unter dem Motto „...das ersehnte Land“ ein deutsch-italienisches Symposium zu *E.T.A. Hoffmann und Italien* statt, das der Hoffmann-Forschung nicht nur einen wichtigen Impuls geben konnte, sondern einen bedeutenden Beitrag zur Aufarbeitung eines seit langem bestehenden Desiderats leistete.

Obgleich Hoffmann bekanntlich seine geplante Italien-Reise nie verwirklichen konnte, spielt ‚das Land, wo die Zitronen blühen‘ in vielen seiner Texte eine entscheidende Rolle.¹ Daß in der Forschung dennoch kaum je der Versuch unternommen wurde, die poetologischen Implikationen einer um 1800 ästhetisch höchst signifikanten Kulturreferenz für eine Lektüre Hoffmannscher Texte fruchtbar zu machen², mag an dem Vorurteil liegen, Hoffmanns Italien sei lediglich ein formelhaftes Versatzstück. Bei aller Klischeehaftigkeit figuriert Italien bei Hoffmann aber weder als das klassische Arkadien, noch als das romantische Land des Dämonischen; vielmehr wird die unaufgelöste Spannung einander widersprechender Italien-Bilder in Hoffmanns Texten zu einem narrativen Strukturprinzip. Ausgehend von diesem in der Forschung vernachlässigten Fragenkomplex konnte das Symposium unter der wissenschaftlichen Leitung von Sandro M. Moraldo³ der Hoffmann-Forschung eine wichtige Stoßrichtung geben. Der Frage nach der textstrukturierenden und ästhetisch-poetologischen Funktion Italiens und des Italienischen in Hoffmanns Er-

¹ Das dokumentiert vor allem die Arbeit von Ronald Götting, *E.T.A. Hoffmann und Italien*, Frankfurt/Main [u.a.] 1992.

² Ausnahmen sind die Beiträge von Hans Georg Werner, Hoffmanns Phantasie-Italien, in: *E.T.A. HoffmannJb* (1992-93), S. 133-42 und von Gerhard R. Kaiser, E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* als Antwort auf Goethes *Römisches Karneval*. Eine Lektüre im Lichte Baudelaire's, in: *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*, hrsg. v. Klaus Manger, Tübingen 1997, S. 215-242.

³ Organisiert und unterstützt wurde das Symposium außerdem vom Goethe-Institut Mailand, der Società Italiana di Comparatistica Letteraria und der Mailänder Università Cattolica.

zählungen sind dabei besonders Franz Loquai (Heidelberg), Lothar Pikulik (Trier), Hartmut Steinecke (Paderborn) und Detlef Kremer (Münster) nachgegangen. Einer detaillierten Einzelanalyse zu den Erzählungen *Die Fermate* bzw. *Signor Formica* widmeten sich Patrizio Collini (Firenze) und Matteo Galli (Palermo). Nach der Bedeutung und Funktion italienischer Kunst und Musik im Werk Hoffmanns fragten vor allem Michele Cometa (Palermo), Fausto Cercignani (Milano) und Alberto Caprioli (Bologna), während Wulf Segebrecht (Bamberg) mit seiner Auswertung des italienischen Teils des Katalogs des *Lese-Instituts* von Carl Friedrich Kunz aus Bamberg (1813) Maßgebliches zur Rekonstruktion einer ‚imaginären Italien-Bibliothek‘ Hoffmanns beitragen konnte. Aber nicht nur die Frage nach der Relevanz Italiens und der italienischen Dichtung im Œuvre Hoffmanns, sondern auch die nach Hoffmanns Wirkung in Italien fand Berücksichtigung: Maria Enrica D’Agostini (Parma), Alberto Destro (Bologna) und Barbara di Noi (Firenze) konnten parallele Entwicklungen bei Hoffmann und Pirandello bzw. Tarchetti nachweisen. Sandro M. Moraldo (Forlì/Milano) und Annarosa Poli (Verona) gelang es außerdem, wichtige Bezüge zur amerikanischen und französischen Literatur herzustellen. Einem ‚humorvollen‘ Aspekt widmete sich Cesare Jacobazzi (Forlì), nämlich der Frage, wie ernst die italienische Hoffmann-Forschung den deutschen Humor, wie er im dritten Kapitel von Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* erklärt wird, eigentlich nimmt. Jacobazzi konnte dabei zeigen, daß die italienische Hoffmann-Forschung in zwei Lager aufgeteilt werden kann: Die einen nehmen Celionati und seine Deutung des deutschen Scherzes „auf *deutsche Weise* ernst“⁴, die anderen suchen in ihm – im Sinne des Malers Franz Reinhold – „einen Zusatz von Gemütlichkeit, Ernsthaftigkeit, Distanz und wahrer Heiterkeit“ (*Prinzessin Brambilla*). Die Frage nach dem Scherz und seiner Deutbarkeit wirft aber nicht nur ein hermeneutisches, sondern auch ein ästhetisches Problem auf. So erklärt der Maler Reinhold, ebenfalls im dritten Kapitel der *Prinzessin Brambilla*, daß der *italienische* Scherz der der *Commedia dell’arte* sei, der des heiteren, fratzenhaften und übertriebenen Spiels ohne jede tiefere Bedeutung. Die Opposition „deutsch-italienisch“ kann dabei auch als eine Opposition von „klassizistisch-manieristisch“ aufgefaßt werden. Lothar Pikulik, der in seinem Vortrag – auf den Spuren der *Commedia dell’arte* und Callots in Hoffmanns Werk – neben der Erzählung *Signor Formica* besonders die *Prinzessin Brambilla* als

⁴ Wenn nicht in Klammern anders vermerkt, stammen die Zitate aus den noch unveröffentlichten Manuskripten zu den jeweiligen Vorträgen.

erzähltes Theater in „Callotscher Manier“ ausweisen konnte, vertrat die These, daß das Theater mit seinen konstitutiven Elementen „Gebärde, Maske, Spiel“ bei Hoffmann als „Hieroglyphenschrift“ lesbar wird. Die Hieroglyphenschrift, durchaus im Sinne der Frühromantik, verweise, so Pikulik, „im Zeichen des Abnormen auf die Tiefe der menschlichen Natur“. So wäre die Manier, die übertriebene Gebärde, die Fratze nicht nur der bedeutungslose Scherz, sondern eine Art verzerrender Spiegel, der auf eine verborgene Wahrheit verweist. Detlef Kremer vertrat mit seinem Beitrag allerdings die Auffassung, daß das Manieristische der *Prinzessin Brambilla* sich vor allem in einer hermeneutischen Endlosschleife äußere, in der der Verweisprozeß ins Unendliche gespiegelt wird und letztlich selbstreflexiv bleibt. Daß Hoffmann damit auch ein manieristisches Gegenkonzept zum „klassizistischen Projekt“ *Italien* entwirft, konnte Kremer in einem Vergleich Goethe – Armin – Hoffmann zeigen. Das klassizistische Anliegen der Italienische Reise, die von Goethe als „virtuelle Reise in die Antike“ projektiert war, äußere sich, so Kremer, besonders in Goethes „palagonischen Ausfällen“: die Villa Palagonia wird Goethe zu einer Negativfolie des Klassizismus. Sie sei, laut Goethe, nichts als Widersinn und gefpuschte Mißbildung – eine Hybridbildung.⁵ Ganz anders Achim von Arnim, der die „palagonische“ Ästhetik des Grotesken in seiner *Gräfin Dolorès* positiviere. Auch Hoffmann kehre die Ästhetik der Goetheschen Italienreise um: Italien wird bei ihm zum Ort einer karnevalesken Ästhetik, die die klassizistische Ordnung umstülpt. Als „romantische Kontrastästhetik“ bezeichnete hingegen Hartmut Steinecke in seinem Vortrag über „Hoffmanns Annäherungen an die Commedia dell’arte“ die Hoffmannsche Manier, die, wie Steinecke an dem in der Forschung kaum beachteten „romantischen Schauspiel“ *Prinzessin Blandina* (1814) zeigen konnte, Hoffmann vor allem in die Nähe Gozzis rücke. Ähnlich wie das Capriccio *Prinzessin Brambilla* zeichnet sich auch das Schauspiel *Prinzessin Blandina* durch ihre Selbstreflexivität aus. Hoffmanns spielerischer Umgang mit Textelementen kommt jedoch nicht nur in der selbstreflexiven Fiktionsironie und intertextuellen Illusionsdurchbrechung zum Ausdruck, sondern auch in der Funktionalisierung stereotyper Images: Loquai konnte in seinem Beitrag zum „Bösewicht aus dem Süden“ neben der thematischen Bedeutung von Italien-Images in ausgewählten Erzählungen Hoffmanns auch deren „ludische“ Funktion nachweisen, in der er „Hoffmanns eigentliche imagologische Lei-

⁵ Johann Wolfgang Goethe: *Italiänische Reise*, in: *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe*, I. Abtheilung, Bd. 31, Weimar 1904, S. 109-116.

stung“ sieht. Dabei hob Loquai besonders Hoffmanns „imagologische Ironie“ hervor, deren prominentestes Beispiel die „Travestie“ der Goetheschen „Arkadien-Sehnsucht“ sein dürfte, wie sie in Hoffmanns Kater Murr von einem italienischen Zithermädel zum besten gegeben wird: „Kennst du das Land, wo die Zitronen glühn...“.. Hoffmanns ironischer Rekurs auf klassische Programme zeigt sich auch in seiner Erzählung *Die Fermate*, in der in einer „Umkehr des klassischen Musters des Bildungsromans“, so Collini, das Bildungs-Modell Goethes zugleich weitergeführt und parodiert wird. Collini vertrat in seinem Beitrag dabei die These, daß es sich in Hoffmanns *Fermate* um eine musikalisch-erotische Initiation handelt, ähnlich wie in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*. Während die „*Bildung* di Wilhelm viene quindi pagata con il sacrificio di quell' elemento femminile-erotico-musicale italiano“, so finde, laut Collini, das „Opfer“ des Erotisch-Musikalischen in Goethes *Wilhelm Meister* in Tiecks *Sternbald* oder Hoffmanns *Fermate* ihre „risposta romantica“.

Anschließend nicht nur an die von mir herausgegriffenen Tagungs-Beiträge läßt sich fragen, ob an Hoffmanns Italienreferenz nicht besonders prägnant verdeutlicht werden kann, wie eine (spät-) romantische Anverwandlung eines klassizistischen Topos aussieht. Bei aller Abgrenzung von einer klassizistischen Aneignung des fremden Kulturraumes⁶ verschwindet in der Romantik der ästhetisch-poetologische Bezugspunkt ‚Italien‘ keineswegs. Wenn auch Italien bei Hoffmann nicht als humanistische Kulturstätte figuriert, so behält es dennoch seinen – wenn auch oft ironisierten – arkadisch-selbstreflexiven Charakter.

⁶ Diese Frage hat sich die Forschung bislang leider kaum in Zusammenhang mit E.T.A. Hoffmann gestellt, so wie insgesamt auffällt, daß der Frage nach der ästhetischen und interkulturellen Bedeutung Italiens um und nach 1800 nicht der Stellenwert beigemessen wird, der ihr eigentlich zukommen müßte. Erst in jüngerer Zeit hat die Forschung begonnen, dieses Defizit gründlich aufzuarbeiten. Ohne die wahrscheinlich hinreichend bekannten Erträge der Villa-Vigoni-Tagungen an dieser Stelle anführen zu wollen, seien hier beispielhaft zwei Sammelbände genannt *Romantik und Renaissance: die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, hrsg. von Silvio Vietta, Stuttgart 1994; *„Italien in Germanien“*. *Deutsche Italien-Rezeption von 1750-1850*, hrsg. von Frank-Rutger Hausmann, Tübingen 1996.

Miszelle

Michael Wetzel

„ächt“ modern

Zum 200. Todestag des Dichters Novalis

Was alle fasziniert hat, das war sein Wesen: seine Sanftmut und Heiterkeit, die so ganz untypisch waren für einen Mann des 18. Jahrhunderts: *Novalis* war nicht nur der Dichter der blauen Blume, er repräsentierte als Prototyp des romantischen Genies auch ein neues Lebensmodell, einen neuen Menschentypus, nicht zuletzt ein anderes Männerideal. So hat vor allem ein Bild, ein Gemälde zu Lebenszeiten die Erinnerung an den Frühverstorbenen geprägt. Es zeigt einen zarten, ja mädchenhaften Jüngling, dessen blasses, bartloses Gesicht von großen dunklen Augen beherrscht wird. In ihm fehlen alle Züge, die man markant oder entschieden nennen könnte. Novalis sah nicht nur nicht aus wie ein Mann, er wollte auch keiner sein, jedenfalls nicht im Sinne der geschlechtsspezifischen Rollenverteilung einer Liebes- und Freundschaftsordnung, wie sie etwa von Schiller gepredigt wurde: Sein Ideal war eher die Vereinigung der Geschlechter, es verkörpert vielmehr das Ideal ästhetischer *Vieldeutigkeit* und geschlechtlicher *Androgynität* im platonischen Sinne.

„Das Schicksal hat einen ganz jungen Mann in meine Hand gegeben, aus dem alles werden kann. ... Ein noch sehr junger Mann, von schlanker, guter Bildung, sehr feinem Gesicht und schwarzen Augen, von herrlichem Ausdruck“, so hat Friedrich Schlegel den Kommillitonen beschrieben, mit dem er zusammen dann in der neu gegründeten Zeitschrift *Athenaeum* den programmatischen Grundstein der deutschen Frühromantik legen sollte. Hier wurden die ersten Fragmente unter dem Pseudonym *Novalis* publiziert, der frühere Name eines Familienzweiges, der die latinisierte Form von „Roden“ bzw. „Neulandbestellen“ darstellt. Damit schuf Novalis selbst die Legende vom Dichter als messianischen Erneuerer, die nach seinem Tod von den Freunden weitergesponnen wurde. Denn kaum ein anderer Dichter seiner Epoche verdankt seine Popularität derart der posthumen Verklärung des so kurzen und gewissermaßen im Ansatz stehen gebliebenen Schaffens: „Wir sind auf einer Mission. Zur Bildung der Erde sind wir berufen“, heißt es in den „Blütenstaub“ betitelten Frag-

menten. Und wohin diese Bildungsreise geht, wird sogleich deutlich: „Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit ... Leben ist nur der Anfang des Todes.“

Schon ein Jahr nach dem Tod des Autors edierten Schlegel und Tieck die erste zweibändige Ausgabe der „Schriften“. Und schon hier begann die Inszenierung der *Novalislegende*. Man scheute sich nicht, selbst noch zu Lebzeiten publizierte Texte willkürlich zu zerstückeln und mit Exzerpten des handschriftlichen Nachlasses zu montieren, um das Bild des genialen *Fragmentisten* und *Propheten* einer übersinnlichen, kosmischen Wahrheit entstehen zu lassen. Auch vor tendenziösen Bearbeitungen schreckte man nicht zurück: Alle systematischen Studien zur Vernunftphilosophie wurden unterdrückt, um die Vorstellung vom romantischen *Mystiker* und *Magier* der Nachtseiten und Todeswelten unseres Daseins ganz in den Vordergrund zu rücken. Selbst das Porträt blieb nicht unberührt: Das eingangs beschriebene Gemälde wurde in der Rezeption durch einen Stich verdrängt, der die mädchenhaften, kindlichfrommen Züge übermäßig betonte.

Er ist gewissermaßen das Phantom einer *Autorschaft als Wiedergängertum*, das überlebte. Bereits kurz nach dem Tode entstand so die Kultgemeinde der s. g. „Novalisten“, deren mystisches Romantikverständnis auch die späteren, ganz auf Innerlichkeit und Ästhetizismus abgestimmten Rezeptionsphasen der Neuromantik und der Anthroposophie prägte. Drei Themenkomplexe haben dieses traditionelle Novalis-Bild bestimmt: der *Naturmystizismus* des Isis-Kultes in den „Athenaeums“-Fragmenten, den „Lehrlinge zu Sais“ und vor allem im „Heinrich von Ofterdingen“ mit seinem anspielungsreichen dunklen „Klingsohrs Märchen“; die große Liebesgeschichte mit Sophie von Kühn, der *Kindfrau*, die noch vor dem Erblühen mit 15 starb und deren Grab vom Dichter als Brautbett besungen wurde; und schließlich die *Todessehnsucht* der „Hymnen an die Nacht“ mit ihrer für die Romantik so typischen Verschmelzung von Religiösem und Mythischem, den Nachtseiten von Traum und ekstatischer Verzückung. Es ist der Schleier der Isis vor dem letzten Geheimnis der Natur, den der romantische Dichter angeblich im Augenblick des Sterbens seiner geliebten Sophie zu heben meinte: „Im Tode ist die Liebe am süßesten; für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht – ein Geheimnis süßer Mysterien.“ In den „Hymnen an die Nacht“ findet dieser todverfallene Brautgesang seinen stilistischen Höhepunkt: „Nachtbegeisterung“ und „Wollust“ richten sich gemeinsam an den Tod als Erlöser von allen endlichen Beschränkungen: „O! Sauge, Geliebter, Gewaltig mich an, Daß ich entschlummern Und lieben kann.

Ich fühle des Todes Verjüngende Flut, Zu Balsam und Aether verwandelt mein Blut“.

*

So verfestigte sich ein Novalis-Bild, das seinen Autor zum Priester einer Religion des *Irrationalen* überformte. Dabei können wir uns heute dank des unermüdlichen Fleißes der Herausgeber des nahezu kompletten handschriftlichen Nachlasses ein sehr genaues Bild vom Werk des *Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg* machen, der für diese frühromantische Autorschaft verantwortlich zeichnet. Das Archiv ist heute nahezu vollständig erschlossen und publiziert, ja selbst die nach dem Krieg für verschollen erklärten amtlichen Schriften wurden wiederentdeckt. Über zweieinhalbttausend Seiten Dichtungen, Briefe, Tagebücher, Aufsätze, kritische Anmerkungen, Aphorismen bzw. Fragmente gewähren ein überaus differenziertes Bild des Autors. Das Fragmentarische war dabei sicherlich die romantische Darstellungsform *par excellence*, die das einzeln hingeworfene Gedankenkonzept der sich entwickelnden Deduktion vorzog. Andererseits darf aber nicht vergessen werden, daß die literarische Epoche der Frühromantik in Novalis ihren einzigen wirklichen Dichter fand. Auch wenn die beiden Romane „Die Lehrlinge zu Saïs“ oder „Heinrich von Ofterdingen“ unvollendet blieben und vieles nur ein abgebrochenes Sichäußern darstellt, so beeindruckten die lyrischen wie epischen Ansätze doch durch ihre poetische Plastizität, – während sich die meisten der Mitstreiter des Jenenser Kreises nur im Entwerfen von theoretischen Gedankengebäuden ergingen.

So verliert der Kult des *Irrationalen*, der den Blick auf diese Geburtsstunde der ästhetischen Moderne lange verschleierte, nach und nach seine Legitimation. Wer immer noch begeistert das berühmte Frage-Antwort-Spiel: „Wohin gehen wir? Immer nach Haus“ zitiert, darf nicht Novalis' komplementäre Bestimmung vergessen, daß Philosophie „eigentlich Heimweh“ sei, nämlich der „*Trieb überall zu Hause zu seyn*“. Ähnlich wie in Hölderlins Diktum vom „Kolonien liebt, und tapfer Vergessen der Geist“ spricht sich im Denken von Novalis ein progressiv-expansives Aufbruchsgefühl der Moderne aus, für das Schelling dann auch die Leitfigur des *Odysseus* beschwor.

Das spezifisch Moderne am Denken des Novalis aber ist es, daß alle diese Aspekte in eine gemeinsame *Konstellation* zusammen mit anderen Phänomenen gebracht werden, die das *archäologisch*-geschichtliche Krisenbewußtsein in ein *Utopiepotential* umschlagen läßt. Philosophieren ist für ihn in diesem Sinne ein Akt der Freiset-

zung neuer spekulativer, diskursiver, aber auch politischer und naturwissenschaftlicher Einsichten: Es ist ein revolutionäres Denken, für das die *reflexive* Rückkehr zum Ursprung immer auch Bedingung der Möglichkeit für den *potenzierenden* Entwurf einer Zukunft ist. Auch wenn Novalis sicherlich kein Verfechter der Französischen Revolution in ihrer historischen Gestalt war, so hat er doch von 1789 die *Radikalität* geerbt, ganz im Sinne von Marx, für den „radikal sein“ hieß, „eine Sache an der Wurzel fassen“. In diesem Sinne heißt „Romantisieren“ nicht, Wiederkehr des Altbackenen, sondern „qualitative Potenzierung“, und zwar ein Potenzieren, das insofern „ächt“ modern ist, als es sich im dialektischen Wechselspiel einer *Entzauberung* und *Wiederverzauberung* der Welt vollzieht.

*

Überhaupt fällt in den Aufzeichnungen Hardenbergs diese unaufgehobene Dialektik von *pragmatischen* und *schwärmerischen* Zügen auf, von rationaler Fundierung und sinnlich zerstreuter Entgrenzung. Er ist der Vertreter einer neuen Generation, deren Einbildungskraft sich nicht in den Abgründen der Nacht, dem Schlaf der Vernunft und der verzehrenden Sehnsucht nährt, sondern die getragen wird von der konzentrierten Aufmerksamkeit eines überwachen, übergenau beobachtenden und instruierten Verstandes. Allerdings bedurfte es einer nicht zu unterschätzenden *archäologischen* Arbeit, um diese Komplexität freizulegen. Die z. B. in „Glauben und Wissen“ und „Die Christenheit oder Europa“ entwickelten Vorstellungen vom idealen Staat erweisen sich dann nicht allein als Ausdruck einer Sehnsucht nach klerikal-feudalistischer Autorität, sondern gehen als Kritik am frühkapitalistischen Bürgertum in die für das 19. Jahrhundert dann beherrschende Richtung einer *Gemeinschaft als Gesamtkunstwerk*.

Auch im bürgerlichen Leben folgte Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis, der durchaus konventionellen Laufbahn eines Studiums der Jurisprudenz, der Philosophie und Mathematik, an die sich nach erster Berufserfahrung als *Vizeaktuar* eine Zusatzausbildung in Chemie und ein gründliches naturwissenschaftliches Studium an der Bergakademie in Freiberg anschloß. Entscheidend ist aber, daß die schließlich aufgenommene Arbeit als *Salinenassessor* im mittelhüringschen Salzbergbau und die im Auftrag der kursächsischen Landesregierung durchgeführte geognostische Erforschung der Landschaft nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten von Hardenberg nicht nur gewissenhaft, sondern geradezu begeistert ausgeführt wurde. Selbst beim Aufspüren verborgener Kohlenlager und anderer wert-

voller Mineralien suchte er nach einer romantischen Überwindung der konventionellen Grenzen zwischen Chemie und Philosophie, Mathematik und Poesie, Geologie und Geschichte.

Erste Beispiele für eine solche wechselseitige Verschränkung von *Archäologie* und *Utopie* bieten dem heutigen Leser bereits die umfangreichen „Fichte-Studien“. Hier zeigt sich der philosophische Ansatz der Frühromantik gleichsam im Reinzustand als Reflexion einer ursprünglichen *Seinssphäre*, einer *Authentizität*, die der *Autonomie* des Subjekts eine neue Potenz verleiht. Die zahlreichen naturwissenschaftlichen Studien, besonders „Das allgemeine Brouillon“, eine Materialsammlung für ein geplantes enzyklopädisches Universalbuch, demonstrieren dann den schier unstillbaren Bildungs- und Kombinationshunger Hardenbergs. Vor allem die neuen chemischen und physikalischen Theorien der Thermodynamik, des Galvanismus und der Elektrizität faszinierten ihn als Modelle der Lebensenergie einer Natur, deren Wirken sich für sein Verständnis vom Anorganisch-Mineralischen über die Pflanzen- und Tierwelt bis hin zu Politik und Kunst erstreckt.

Das Faszinierende dieses Universalismus liegt aber genau darin, daß die im 19. Jahrhundert wieder geschlossenen Grenzen der cartesianischen Differenz zwischen *Natur-* und *Kulturwissenschaften*, zwischen Mechanik und Hermeneutik oder zwischen Erklären und Verstehen noch souverän ignoriert werden können. Seine Analogie-Bildungen lassen Novalis von den Fels- und Gesteinsformationen mühelos zu Staatenbildungen, von der prosaischen Nahrung des Ungekochten zur poetischen Nahrung der Heilmittel übergehen: wohlverstanden *per analogia entis*, d. h. kraft einer inneren substantiellen Verwandtschaft der Formkraft, und nicht nur als didaktische Stilfigur inhaltlicher Allegorie. Dieser oft als Analogiezauber abgetane *magische Idealismus* wird von Novalis buchstäblich ernst genommen und beweist vielleicht erst heute, angesichts der in Biologie und Physik geführten Debatten über die „Sprache der Natur“ seine Aktualität. Ja man könnte verführt sein, in Novalis schon einen *Prästrukturalisten* zu erkennen, der auf die Frage danach, was Natur sei, klar antwortete: „ein encyclopaedischer Index oder Plan unsers Geistes.“

In diesem Sinnen schlägt ihm jede Reflexion *auf* die Sprache der Natur immer auch in eine semiotische *über* die Natur der Sprache um und wird die Natur dem Programm einer *universalen Lesbarkeit* unterzogen: als „Chifferschrift ..., die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf

berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Konjunkturen des Zufalls erblickt.“ Man hört förmlich das Programm der ästhetischen Moderne heraus, wie es im 19. Jahrhundert von Poe, Baudelaire oder Mallarmé ausgeführt wurde: Ein *Dechiffrieren der Natur*, die sich als Text erweist, ja einer Wirklichkeit, die sich überhaupt als *Roman* lesen läßt. Sicherlich bezieht Novalis sich hier auch auf die mittelalterliche Tradition von der „doppelten Offenbarung Gottes“ in der *Natur* und in der *Bibel*, aber er läßt dieses Modell als wechselseitige Erhellung der zwei Aufschreibesysteme in einem modernen Sinne fruchtbar werden, der zum Teil erst heute im Zusammenhang der Diskussion um den *Gen-Code* des Biologischen evident wird.

*

Hardenberg, der natürlich auch den Entwicklungen der Medientechnik, den neuen „Armaturen der Sinne“ wie Fernrohr, Mikroskop und Telegraph, größte Aufmerksamkeit schenkte, war sich dennoch als der Dichter Novalis auch der Gefahr des cartesianischen Nicht-Verstehens des Naturzusammenhangs bewußt. „Nur die Dichter haben es gefühlt, was die Natur den Menschen sein kann“, so warnt er seine „Lehrlinge zu Saïs“, auf daß sie beim Studium des Details den Zusammenhang nicht vergessen; daher der Aufruf, daß die Welt „romantisiert werden“ muß. Die Entschiedenheit für diese romantisierende, d. h. poetisch potenzierte Sichtweise der Natur artikuliert sich in der modernen Utopie des *Gesamtkunstwerkes*. „Poetisch“ heißt in diesem Zusammenhang aber gerade nicht lyrisch verklärt (im eichendorffschen Sinne), sondern die Betrachtungsweise von einem schaffenden, konstruierenden Gesichtspunkt aus, der jedes *Wirkliche* immer auch im Horizont des *Virtuellen*, des Möglichen sieht. Diese Entschiedenheit für eine potenzierte Sichtweise der Natur als Utopie des Gesamtkunstwerkes führte auch zum Bruch mit Goethes Auffassung des Bildungsromans. Im Gegensatz zu den Brüdern Schlegel empfindet Novalis den „Wilhelm Meister“ als „ein fatales und albernes Buch“, das gerade den poetischen Anspruch einer Verklärung der Daseinsverhältnisse den ökonomischen Ansprüchen der bürgerlichen Philister-Welt opfert.

Mit seiner Radikalität ist Novalis eine Gestalt des Übergangs. Im 18. Jahrhundert geboren und noch Kind der Aufklärung und des Pietismus, ist er aber schon erfüllt von den Visionen des 19. Jahrhunderts und seiner Utopie von der ästhetischen Rechtfertigung des Daseins. Er ist ein *Moderner* durchaus im Sinne einer *Avantgarde*, der das Sy-

stematische und Fundierende zugunsten eines fruchtbaren *Anarchismus* fehlte, deren Grundgefühl sich aber frei nach Benjamin wiedergeben läßt im Bekenntnis: *Immer radikal, niemals konsequent.*

Auch sein früher Tod mit 28 folgt poetischen Prinzipien, ist mehrfach überdeterminiert. Am 25. März 1801, also drei Jahre und sechs Tage nach dem geplanten Hochzeitstage mit der Kindsbraut Sophie stirbt er an den Folgen der seit Monaten sich verschlimmernden Schwindsucht. Es ist kein männlicher Tod, kein Sterben auf dem Schlachtfeld oder nach erfülltem Lebenswerk, es ist ein weiblicher Tod, ein lautloses Davonschweben der Psyche, ein Dahinschwinden des früh Vollendeten, kein Bruch, keine Zerstörung: „so schlief er bis nach 12 Uhr, wo er ohne die mindeste Bewegung verschied. Sein Gesicht war im Tode so unverändert freundlich, als wenn er lebte“, heißt es im Bericht des Bruders Karl.

Es ist müßig, darüber zu spekulieren, was aus dem Dichter geworden wäre, hätte er weitergelebt, ob er wie sein Freund Friedrich Schlegel fett, reaktionär und katholisch geendet hätte. Novalis starb paradoxerweise im Augenblick des Wiedererblühens der Natur, im *Frühling*: Vielleicht hatte die blaue Blume in seiner Brust wieder zu wachsen begonnen und sein Leben – wie die poetische Blume in der Brust der Heldin von Boris Vians *L'écume du jour* – einfach aufgezehrt.

Buchbesprechungen

Barbara Thums (Gießen)

Hedwig Pompe:
Der Wille zum Glück. Bettine von Arnims
Poetik der Naivität im Briefroman *Die Günderröde*¹

Das Glück der Naivität als leitende Vorstellung des 18. Jahrhunderts rekurriert auf eine Ordnung des Wissens, die das eigene Gegenwartsbewußtsein im Modus des Verlusts konfiguriert. Wo Naivität beobachtet und beschreibbar wird, ist ein Denken in Oppositionen vorausgesetzt. Dies zeigt die Begriffsgeschichte des Naiven im 18. Jahrhundert, die ihren ästhetikgeschichtlichen Höhepunkt in Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ von 1795 erreicht. Schillers begrifflicher Dualismus von naiv/sentimentalisch knüpft dabei an die doppelte Ästhetik der Moderne an, wie sie sich bereits in der Querelle des Anciens et des Modernes ankündigt.² Deren charakteristische Rhetorik der Spaltung und Doppelung erfaßt mithin nicht erst das Sentimentalische als Differenzbegriff selbstreflexiven Geschichtsbewußtseins, vielmehr bilden bereits die unterschiedlichen Konzeptionalisierungen von Naivität im Verlauf der Begriffsgeschichte ihr eigenes „Dichotomien-Alphabet“

aus.³ Darin steht Einfaches dem Nicht-Einfachen, Natur der Geschichte bzw. der Kultur, Vergessen dem Erinnern, Plötzlichkeit der Dauer, Weiblichkeit der Männlichkeit oder Mündlichkeit der Schriftlichkeit gegenüber.

Hedwig Pompes „Der Wille zum Glück. Bettine von Arnims Poetik der Naivität im Briefroman *Die Günderröde*“ entfaltet diesen breiten begriffsgeschichtlichen Zusammenhang, den sie mit Blick auf Schillers Geschichts- und Transzendentalphilosophie um die Gegensatzpaare Lust und Scham sowie Glück und Trauer erweitert, in ihrem ersten, einführenden Teil der Studie. Davon ausgehend wendet sie sich im zweiten, interpretatorischen Teil Bettina von Arnims im Briefroman „Die Günderröde“ entworfenen Konzept der Naivität und seinem „Willen zum Glück“ (S. 16) zu.

Die innovative Produktivität dieses Ansatzes liegt in der überzeugenden Transformation der differenziert wahrgenommenen Geschichte von

¹ Bielefeld: Aisthesis Verlag 1999.

² Carsten Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne*. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart; Weimar 1995.

³ Konzepte der Moderne. Hrsg. von Gerhart von Graevenitz. Stuttgart/Weimar 1999, S. 11.

Naivitäts-Konzepten auf die Poetologie des Briefromans, die sich mit Pompe als poetische Konstruktion von Naivität fassen läßt. Dabei wird die spezifische Rhetorik, welche die Figur des Naiven ausbildet, ebenso fruchtbar gemacht wie „die geschichtsphilosophisch-transzendente Umbesetzung der im 18. Jahrhundert anthropologisch begründeten kindlichen oder weiblichen ‚Naivität‘“ (S. 19) und deren sentimentalisches Grundbedürfnis, die Idee des verlorenen Paradieses bzw. der verlorenen Kindheit als Ausdruck einer Grundbefindlichkeit der Moderne zu entwickeln. Eine einfache und schematische Applikation der die Studie durchaus leitenden Kategorien der Schillerschen Abhandlung wird dadurch nicht nur vermieden, vielmehr gelingt es Pompe in beeindruckender Weise, den Entwurf einer „narrativ betriebenen transzendentalpoetologischen Spiegelverkehrung zu Schillers Abhandlung“ (S. 26) im Briefroman als Antwort einer metareflexiven Poesie auf die diskursiven Grenzen der ästhetischen Theorie zu entfalten. Ausgehend von der Person „Bettine“ und ihrem Dasein als „Skandalon der Differenz“, wie dies die Überschrift des Einleitungskapitels bezeichnet, werden die „kindlich-kindischen ‚Sprünge‘“ der Bettine-Figur „aus der Geschichte und aus dem Netzwerk der sistierenden Begriffe“ derart „als Inszenierung von Sprüngen in der Topographie einer bestimmten, historisch zu situierenden Semantik verfolgt“ (S. 19). Diese Überblendung von Person und Werk Bettina von Arnims kann sich auf einen Konsens der Forschung stützen, die von der Unentscheidbarkeit zwischen Kunst und Leben eines

das romantische Projekt der Lebenskunst tradierenden Autorschaftskonzepts Bettina von Arnims ausgeht, wobei insbesondere das subversive Spiel der Autorin mit den Namen und den daran gebundenen sozialen Funktionszuschreibungen hervorzuheben ist.

Das weitergehende Erkenntnisinteresse Pompes besteht nun darin, die spezifische Autorschaftskonzeption Bettina von Arnims im Unterschied zu anderen AutorInnen der Romantik aus einer paradoxen Konstellation herzuleiten: In der Kunst wird eine Natur inszeniert, die einem strategischen „Willen zum Glück“ folgt, der im Gestus der Naivität eine durch die Bettine-Figur garantierte Einheit von Natur, Poesie und Leben verspricht. Dies kann jedoch nur aus einer Position des Wissens heraus geleistet werden. Leitende Fragestellungen sind dabei: Wie löst die Bettine-Figur das ästhetische Problem einer Transzendierung der Kunst in eine Natur, die als höhere Kunst verstanden werden soll? Wie verhält sie sich zu dem durch die ästhetische Reflexion allererst aufgeworfenen Paradox, daß die Einlösung der Natur-Poesie nur im Modus ihres Verfehlens zu denken ist? Und wie schließlich ist diese Inszenierung glücklicher Naivität in Abgrenzung zum unglücklichen Bewußtsein des Sentimentalischen als gelingend darstellbar?

Auch in dieser Hinsicht weist Pompe auf die feste Verankerung Bettina von Arnims – der Enkelin Sophie La Roches, der Schwester Clemens Brentanos und der Gattin Achim von Arnims – innerhalb der kulturellen Wissensordnung ihrer Zeit sowie auf ihren selbstbewußten

Umgang mit den literarischen und familiären Traditionen hin. Derart erworbenes Wissen wird von ihr rhetorisch genutzt für eine naive Performanz, die den Anschluß an die „Gattungstraditionen des ‚weiblich-natürlichen‘ und ‚genial-natürlichen‘ Schriftzugangs“ (S. 19) deutlich erkennen lassen. Insbesondere durch die im Brief simulierte Mündlichkeit wird die Strategie deutlich, die reflexive Signatur kindlicher Naivität im Modus ‚kindischer Unschuld‘ vergessen zu machen und damit die Abgrenzung von der Briefpartnerin Günderode ästhetisch zu inszenieren.

Eindrücklich vorgeführt wird dies im Aufweis einer spannungsvollen Gesprächskonstellation zwischen Bettine und Günderode, deren Briefwechsel ihr einerseits oppositionelles und andererseits komplementär-fragmentarisches Aufeinander-bezogen-Sein dokumentiert. Damit fügt sich dieser in die „Diskursgrammatik der Moderne-Konzepte“⁴, deren Geschichte ebenfalls „keine Reihe einfach geordneter Oppositionen“, sondern eine „inhomogener Spannungsbeziehungen“⁵ darstellt. Überaus einleuchtend ist dabei, daß Pompe für die Beschreibung der Ästhetik um 1800 von der Komplementarität von Klassizismus und Romantik ausgeht. Dies ermöglicht es ihr, Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Briefpartnerinnen differenziert zu erfassen. Fraglos werden Bettine und Günderode als Romantikerinnen

ausgewiesen. Gleichzeitig jedoch unterzieht Pompe die Romanfiguren Bettine und Günderode einer typologischen Betrachtung hinsichtlich habitualisierter Formen romantischer Hermeneutik, verstanden als emphatische kommunikative Bezogenheit eines komplementär angelegten Dialogs zwischen den tradierten Narrativen des ‚Naiven‘ und des ‚Sentimentalischen‘. Dabei beobachtet die simulierte Naivität der Romantikerin Bettine die sentimentalische Reflektiertheit ihrer Briefpartnerin als Ausdruck eines geschichtsphilosophischen Klassizismus Schillerscher Provenienz. Mit dem Nachvollzug dieser „gekreuzten Dialoge“ beginnt der zweite, interpretatorische Teil der Studie, der sich in den einzelnen Kapiteln mit der „Kunst des Lesens“, mit „Habitus und Poesie: Formen des Lebens im ‚Glück‘ wie im ‚Unglück‘“, mit der „Bildung in apokalyptischen Zeiten“, mit der „Bildung zur Natur, Bildung durch Natur“, mit „Dichten umschreiben“, mit „PhilisterspöÙe[n]“ sowie mit der ausblickenden Frage nach „Diskursliebhaberei oder ‚Thema mit Variationen‘“ näher befaßt.

Immer wieder geht es dabei um die dialogische Aufbereitung der „vorerzählten Narrative des ‚Naiven‘ und ‚Sentimentalischen‘“, umso erstaunlicher ist deshalb, daß Pompe auf eine theoretische und methodische Reflexion des Dialogizitäts-Begriffs, etwa im Sinne Bachtins,⁶ ver-

⁴ Konzepte der Moderne, S.14.

⁵ Zelle (Anm. 2), S. 3.

⁶ Michel Bachtin: „Das Wort im Roman“. In: Michel Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. v. Rainer Gröbel. Frankfurt/Main 1979, S. 154-300; Renate Lachmann (Hg.): *Dialogizität*. München 1983.

zichtet. Dies hätte sich auch deshalb angeboten, weil sie den Schwerpunkt auf die Zugehörigkeit der „sich überkreuzenden Reden über Freundschaft, Liebe, Bildung, Dichtung, Natur und Kunst“ (S. 67) zum romantischen Diskursraum und zu seinem um „das Problem von Subjektivität, Identität und Individualität“ kreisenden, „unaussetzbaren Verhältnisse[n] von kommunikativ vermittelter Selbst- und Fremdbezogenheit“ (S. 66) legt. Im Roman werde dies zum einen dadurch erkennbar, daß der hermeneutische Prozeß wechselseitiger Lektüre für die beiden Freundinnen zum Spiegel poetologischer Selbstbeobachtung wird, und zum anderen dadurch, daß die pädagogisch angelegte Beziehung zwischen Günderode und Bettine zur Beobachtung, Überprüfung und Infragestellung der jeweiligen Lebenskonzepte führt. Gleichzeitig entstehe in diesem Wechselspiel der Bezugnahme ein romantisches Textuniversum, innerhalb dessen die unterschiedlichen Gattungen selbst- und fremdreferentiell kommentiert werden. Erzeugt werde so eine Vielstimmigkeit, die allerdings nicht die Utopie der Menschheit laut werden läßt,

wie sie die ästhetische Theorie formuliert, sondern vielmehr die das idealistische Konzept überbietende universale Stimme der Poesie. Unzählig variantenreich und ausgestattet mit der Progressivität romantischer Ironie erhebe derart die Kunst in ihrem poetischen Ereignischarakter Einspruch gegen die Grenzen der unpoetischen Realität. Die Frage, wie dieser Einspruch zu bewerten sei, wird mit dem anarchischen Gestus einer politisch intendierten Verschwisterung von Poesie und Pädagogik beantwortet; diese „praktizierte Romantik“ sei angesichts des ‚historischen Fortschritts‘ allerdings insofern anachronistisch, als sich die „wilde“ Philologin der ‚Kunstperiode‘ einer idealistischen Archivierung der klassisch-romantischen Diskurse verschreibt, die den Blick auf die gegenwärtigen historischen Veränderungen verstellt (S. 236ff.). Mit diesem Fazit schließt sich Pompe an die Einschätzungen Schillers⁷ und Lauers⁸ zur Poetik Bettina von Arnims an, was im Rückblick auf die zuvor herausgearbeitete Sprengkraft einer dialogisch konzipierten poetischen Konstruktion von Naivität nicht unbedingt zu erwarten war.

⁷ Hannelore Schläffer: „Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 21 (1971), S. 274-296.

⁸ Gerhard Lauer: „Der ‚rothe Sattel der Armuth‘. Talmudische Gelehrsamkeit oder die Grenzen der poetischen Technik bei Bettine von Arnim“. In: *Schnittpunkt Romantik. Festschrift für Sibylle von Steinsdorff*. Hg. v. W. Bunzel u.a. Tübingen 1997, S. 289-319.

Barbara Thums (Gießen)

Burkhard Dohm: Poetische Alchimie.

Öffnung zur Sinnlichkeit in der Hohelied- und Bibeldichtung
von der protestantischen Barockmystik bis zum Pietismus.¹

Die ästhetisierende Transformation mittelalterlicher und frühneuzeitlicher mystischer Denkfiguren für poetische Konzepte der Moderne ist in den letzten Jahren zum Gegenstand zahlreicher Forschungen geworden, die neben deren Funktionalisierung zum Ausdruck moderner Verlusterfahrungen nicht zuletzt das darin enthaltene immense Potential für die Selbstreflexivität moderner Literatur auf ihre semiotischen Voraussetzungen hin betonen.¹ In diesem Kontext ist Burkhard Dohms *Poetische Alchimie. Öffnung zur Sinnlichkeit in der Hohelied- und Bibeldichtung von der protestantischen Barockmystik bis zum Pietismus* deshalb von besonderem Interesse, weil der hier untersuchte Zeitraum eine überaus eigensinnige gegenseitige Inanspruchnahme religiöser und ästhetischer Konzepte aufweist und

damit als die bislang wenig beachtete Vorgeschichte zu den oben erwähnten Forschungen anzusehen ist.²

Dohms Studie versteht sich zunächst als kritische Revision der in der Forschungslandschaft zur Literatur- und Kulturgeschichte um 1700 vertretenen Polarisierung zwischen einem jenseitsorientierten Pietismus, der als leib-, sinnen- und literaturfeindlich charakterisiert wird, und einer weltoffenen, leibzugewandten und die Sinnlichkeit aufwertenden (Früh-) Aufklärung. Mit der Aufarbeitung der – nach Dohm – in ihrem Einfluß nicht zu unterschätzenden und gleichwohl wenig erforschten geistlichen Literatur soll dieser Zeitraum nun literaturgeschichtlich angemessener erfaßt werden. Dabei konzentriert sich Dohm auf die barockmystische und pietistische Bi-

¹ Vgl. dazu u.a.: Kilcher, Andreas B.: Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma. Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der Frühen Neuzeit. Stuttgart; Weimar 1998; Spörl, Uwe: Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn; München; Wien; Zürich 1997; Wagner-Egelhaaf, Martina: Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1989. Tübingen 2000. 468 Seiten (Studien zur deutschen Literatur; Bd. 154)

² Zu nennen sind diesbzgl. jedoch die Arbeiten Hans-Georg Kempers, denen Dohms Studie nachdrücklich verpflichtet ist.

belpoesie, näherhin auf die Hohe-
 lied-Poesie. Denn an ihr zeige sich,
 daß die Allegorisierung des Hohen-
 liedes in der platonischen Tradition
 seit Origines „vornehmlich der Aus-
 blendung eines literalen, sinnlich-se-
 xuellen Textverständnisses“ (S. 7)
 diene, dieses Verständnis jedoch um
 1700 im Zuge der anthropologischen
 Konzeption einer unauflöslichen
 leib-seelischen Einheit des Men-
 schen entscheidend transformiert
 wurde. Die eigentliche Brisanz die-
 ser Dichtung sieht Dohm in kühnen
 Vorstellungen „einer Selbstvergott-
 ung des irdischen Subjekts in der Er-
 fahrung einer ‚unio mystica‘ mit
 Christus“, deren Versuch, Gott- und
 Glückseligkeit als im Diesseits sinn-
 lich erfahrbar zu gestalten, zu einer
 „autonomen ‚Seligkeit‘ auf Erden im
 schönen Schein der Poesie“ (S. 9)
 führt. Dies wird an exemplarischen
 Textanalysen aus den Werken Catha-
 rina Regina von Greiffenbergs, John
 Pordages, Jane Leades, Gottfried Ar-
 nolds und Nikolaus von Zinzendorfs
 herausgearbeitet. Das im Medium
 dieser geistlichen Poesie eine seeli-
 sche, aber auch die irdische Sinn-
 lichkeit und Leiblichkeit umfassende
 Erfahrung bezeichnende Verwand-
 lungskonzept wird insbesondere we-
 gen seines Diesseitigkeitsbezugs und
 seiner sinnlich erfahrbaren Ge-
 staltungsweise als Ausdruck einer
 „veränderten Religiositäts- und
 Frömmigkeitsauffassung“ (S. 8) ver-
 standen. Darin erschließe sich nicht
 nur die Nähe zur Literatur der Emp-
 findsamkeit, vielmehr übertreffe die
 Formierung mystischer Selbstver-
 gottung des Subjekts zum poetischen
 Prozeß in ihrer Radikalität die im 18.
 Jahrhundert formulierten Autono-
 mie- und Erlösungskonzepte ‚weltli-

cher‘ Poesie bei weitem. Es ist ins-
 besondere die Verknüpfung von
 Geistlichkeit und Sinnlichkeit,
 welche die mystisch-alchimisti-
 schen Transformationsmodelle die-
 ser Dichtung nicht nur in ihrer
 außerordentlichen Kühnheit aus-
 zeichnet, sondern zugleich ihre Ver-
 bindung zu poetischen Konzepten
 der Frühromantik herstellt. Daß
 diese Form geistlicher Poesie gewis-
 sermaßen eine Archäologie hermeti-
 scher Konzepte und Bildvorstellun-
 gen der Frühromantik darstellt,
 impliziert Dohm mit seinem Aus-
 blick auf Novalis’ ‚Hymnen an die
 Nacht‘, denen er als zweite Linie der
 Fortwirkung der zuvor erarbeiteten
 poetischen Alchimie Herders Hohe-
 lied-Übersetzung und –Deutung vor-
 anstellt. Um diesen Beleg für die
 Poetikkonzeption des Novalis zu er-
 bringen, um Strukturanalogien vor
 allem zu Postulaten Zinzendorfs her-
 zustellen, wird der Ausgangspunkt
 von Hardenbergs Sophienerlebnis
 zum Fokus der gesamten Deutung.
 Insgesamt opponiert Dohm mit dem
 Verweis auf die Diskontinuität litera-
 turgeschichtlicher Ereignisse bewußt
 gegen die gängige Forschungstraditi-
 on, den Rehabilitationsprozeß einer
 vermeintlich durch das Christentum
 vernichteten Sinnlichkeit allzu linear
 und einseitig als kulturgeschichtli-
 ches Postulat der Aufklärung auszu-
 weisen.

Das Bezugsfeld, auf dem er seine
 Thesen entwickelt, ist dasjenige der
 Alchimie. Sie dient deshalb als at-
 traktives Modell für „den Entwurf
 einer umfassenden mystisch-poeti-
 schen Verwandlung, die sich nach ih-
 rer Auffassung im Diesseits voll-
 zieht“ (S. 15), weil sie – geprägt
 durch den Emanationsgedanken –

von einer künstlich herstellbaren Transformation und Rückführung der je schon durchgeistigten Materie in Geist und damit auch vom Menschen als ‚second maker‘ ausgeht. Zentrales Anliegen der Studie ist dabei eine Rekonstruktion der alchimistischen Vorstellungsmuster dieser Poesie anhand der ausgewählten Gedichtbeispiele unter Einbezug der theologischen und anthropologischen Verständnisvoraussetzungen. Damit erweitert die Studie mit ihrem Schwerpunkt um 1700 zugleich die in den letzten Jahren breit entwickelte literaturwissenschaftliche Forschung zu anthropologischen Konzepten, die sich vornehmlich auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und damit auf den Zeitraum seit der Etablierung der Anthropologie als wissenschaftliche Disziplin konzentriert.

Im ersten, umfangreichen Kapitel wird Catharina Regina von Greiffenbergs sinnliche Mystik auf magisch-hermetische, insbesondere alchimistische (Bild-)bezüge hin untersucht: Während sich die germanistische Forschung bislang weitestgehend auf Greiffenbergs ‚Geistliche Sonette, Lieder und Gedichte‘ konzentrierte, nimmt Dohm die Poesie ihres Andachtswerks, die ‚Leben-Jesu-Betrachtungen‘, in den Blick. Entsprechend der Zweiteilung dieses Großkapitels interpretiert er zwei Gedichte. Das erste Gedicht, ‚Jesu! dein verbindlichs binden‘, erschließe Greiffenbergs ‚Alchimie der Passion‘, deren Hohelied-Rezeption wesentlich von einer magischen Musikalisierung des Leibes im Liebesaffect sowie von der Inszenierung einer Blumenmetaphorik getragen sei, über die sich in der Bildlichkeit des Textes das Sub-

jekt in eine Blume des Hohenliedes verwandle. Derart vollziehe sich in Greiffenbergs Poesie, den Experimenten der Alchimisten vergleichbar, eine alchimistisch gedachte Transformation und „Spiritualisierung des Materiellen“ (S. 43), deren unio-Vorstellung als unmittelbare Partizipation „am Passionsleib Christi sowie an dessen Auferstehungsleib“ schon im Diesseits (S. 81) aufzufassen sei. Das zweite Gedicht, ‚Vom H. Nachtmahl‘, erweise in aller Nachdrücklichkeit die Liebesalchimie von Greiffenbergs Abendmahlsposie, die über die Bildfugungen des Backens und Bratens sowie eine sich steigernde Darstellung der sinnlichen Liebesbildlichkeit des Hohenliedes als Selbstzubereitung des Abendmahlsleib Christi „im alchimistischen Feuer“ der „poetischen Schrift“ (S. 101) gefaßt wird. In dieser sinnlichen Erfahrung des Abendmahls, die aus der Sicht der Autorin eine klare Unterlegenheit der Bibel gegenüber dem Medium mystischer Poesie erweise, äußere sich zugleich Greiffenbergs „Anspruch einer magischen Verfügungsgewalt über das Numinose“ (S. 118).

In überaus beeindruckender Weise werden in den beiden Gedichtinterpretationen Bezüge zum magisch-hermetischen, alchimistischen, mystischen, theologischen, biologischen und medizinischen Wissen der Zeit kenntlich gemacht sowie deren poetische Verarbeitung aufgezeigt. Irritierend ist jedoch, daß die interpretatorische Leistung Dohms einem in methodischer Hinsicht fragwürdigen Rückbezug auf die vermeintliche Autorintention geschuldet ist. Sachlich wird dies dort problematisch, wo der Bezug zum mystischen Un-sagbarkeitstopos hergestellt wird.

Denn im ausschließlichen Blick auf das dargestellte Geschehen bleiben Bedingungen und Möglichkeiten der Darstellung und damit folgenreiche Implikationen mystischer Autorschaft außen vor, was sich auch daran bemessen läßt, daß Eintragungen zu diesem Problemzusammenhang im Literaturverzeichnis fehlen.

Der komparatistische Blick im zweiten Kapitel auf das englische Philadelphiertum kann im Vergleich der einzelnen Kapitel deshalb weniger Raum einnehmen, weil er vor allem als vermittelnder Zwischenschritt für das Verständnis des Arnoldschen Radikalpietismus und seines häretischen Potentials fungiert. Untersucht werden die Leiter der ‚Philadelphian Society‘, der Theologe und Arzt John Pordage und die Visionärin Jane Leade, deshalb nicht nur „als die wohl bedeutendsten englischen Interpreten des deutschen Barockspiritualismus und vor allem der Mystik Böhmies“ (S. 131) – dessen Einfluß auf die behandelten Autoren für die Studie insgesamt leitend ist –, sondern auch wegen des Einflusses ihrer „Neuformulierung barocker mystisch-spiritualistischer Positionen“ auf die „Auffassungen vieler deutscher Propagatoren eines sogenannten radikalen, der Mystik sich öffnenden Pietismus“ (S. 132) und wegen ihrer auffallend breiten Kenntnisse in den Bereichen der Magie, der Alchimie und der Astrologie. Pordages von der häretischen Sophienlehre Böhmies geprägte Sophienmystik wird dabei als paradiesische Heilsprophetie im Diesseits erschlossen. Dies gehe einher mit einer „Neuinterpretation der Apokalypse“, die „ein von der kirchlich sanktionierten Heilswahrheit sich befreiendes, subjektives Erlösungs- und Schöpfungsgeschehen“ (S.

141) vorstelle. Mit dieser dargestellten Vergeistigung des Subjekts verbinde sich eine radikale Selbstentgrenzung des Subjekts, das „sich selbst und seinem Leib eine Schlüsselrolle in der Kontinuität eines die Materie vergeistigenden Erlösungs- und Heilsgeschehens“ zuweise (S. 150). Derart vertrete Pordage mit seiner Poesie eine häretische Position, die „vor allem auf die zentrale mystische Erfahrung einer individuellen Wiedergeburt“ ziele (S. 152) und deren Reformationsanspruch einer auf Außenwirkung setzenden Innerlichkeit demjenigen der Frömmigkeitsbewegung des Pietismus entspreche. Die Lyrik der Visionärin Jane Leade und die in ihr vertretene poetische Konzeption der himmlischen Jungfrau liest Dohm ebenfalls als ausdrückliche Erinnerung an die Sophienlehre Böhmies, über welche die göttlich-magische Wirkung der Poesie „als ein Himmel und Erde miteinander verbindender mystisch-prophetischer Gesang“ (S. 163) imaginiert sowie deren Instrumentalisierung für die irdische Selbstheiligung des Subjekts inszeniert wird. Damit beanspruche Leade „Gott als durch das Medium ihrer Schriften wirkenden Autor“, zugleich verleihe dieses Autorschaftskonzept den Texten „liturgische Qualität und Funktion“ (S. 166).

Der vom englischen Philadelphiertum in besonderer Weise geprägte Gottfried Arnold wird im dritten Kapitel stellvertretend für Strömungen des Radikalpietismus untersucht. Seine Hohelied-Dichtungen und die Weise, wie er dabei die Sophienmystik konzipiert, übertreffe die häretischen Implikationen der Philadelphier deutlich. Aus seinen ‚Poetischen Lob- und Liebesprüchen‘ werden die Gedichte ‚Wer ist doch die / so als der glantz am

morgen [...]‘ und ‚Wo mein schatz liegt / ist mein hertze [...]‘ sowie ‚Gewünschte flammen / wie laßt ihr mich brennen [...]‘ untersucht. Nach Dohm stellt jedes der drei Gedichte ein real gedachtes Transformationsgeschehen des irdischen Subjekts zum mystischen Zustand der Geistleiblichkeit dar. Über die jeweilige Bildlichkeit erschließe sich die Analogie zu alchimistischen Transformationsprozessen, erneut zeige sich dabei der Einfluß von Böhmes Sophienmystik als leitendes Vorstellungsmuster. So werde der nach Böhme diesseitige Erfahrungscharakter des mystischen Sophienlichtes in Arnolds spiritualistisch orientiertem Wortverständnis erkennbar, nach dem nicht der lutherische Buchstabenglaube, sondern vielmehr die unmittelbare mystische Gotteserfahrung das Verständnis des biblischen Wortes garantiert. Diese „poetisch-sinnlich gestaltete sophianische Lichtvision“ (S. 209) werde als Realempfindung des diesseitigen Menschen aufgefaßt, deren hohe Affekthaftigkeit den epochalen Unterschied zu Visionen mittelalterlicher Mystiker ausmache. Bei der Analyse des zweiten Gedichts werden diese Erkenntnisse zum einen spezifischer auf Arnolds sich an die Sprachauffassung der Frühaufklärung annäherndes dichtungstheoretisches „Ideal eines pietistisch-einfältigen, ungezwungenen natürlichen Sprechens“ (S. 219) bezogen. Zum anderen wird die Bildlichkeit einer göttlich-magnetischen Liebeskraft sowie die Vorstellung der Feuererfahrung des Subjekts als Entflammtwerden vom Blitzstrahl göttlichen Lichts in den „Kontext neuplatonisch-hermetischen Ideengutes“ (S.

228) eingeordnet. Das an diese Vorstellungen magischer Wirkungspotenz geknüpfte existentielle Verwandlungsbegehren des Subjekts im Gedicht unterstreiche eindrücklich die Radikalität dieser quietistischen Mystik in ihrem Verwirklichungsgedanken einer real sich vollziehenden Auferstehung und Verklärung des irdischen Subjekts durch seine „vollkommene und andauernde Gleichförmigkeit mit Christus“ (S. 243). Im dritten Gedicht schließlich wird die Verwandlung des irdischen Subjekts in die androgyne Geistleiblichkeit durch den Rückgriff auf die „sinnlich-sexuelle Bildlichkeit des Hohenliedes“ (S. 150) untersucht. Als neuer Aspekt wird hier die hohe Bedeutung des Androgynitätsgedankens eingeführt, der gleichermaßen Bezüge zur Alchimie, zum Hohenlied sowie insgesamt zur *unio mystica* herstellt. Arnolds spezifische Leistung bestehe nun darin, diesen Vorstellungskomplex durch die Verbindung mit einer hochgradigen sexuellen Bildlichkeit für die Sprengung einer traditionellen liebesmystischen Deutbarkeit des Hohenliedes einzusetzen. Er leiste dies, indem er den „durch allegorische Deutungen überlagerten Bereich der sinnlichen Liebe zum eigentlich intendierten Vergleichspunkt der von ihm dargestellten mystischen Erfahrung“ erhebe und damit eine „real gedachte Transformation des Subjekts in dessen mystisch-idealen Zustand der Androgynie“ (S. 263f.) anstrebe. Spätestens hier hätte man sich eine Reflexion der Studie auf die in den Gender studies problematisierte kulturgeschichtliche Konstruktion von Geschlechterdifferenz gewünscht.³ Doch im nachhaltigen Impetus der ge-

³ Vgl. in diesem Kontext zu Novalis: Regula Fankhauser: *Des Dichters Sophia: Weiblichkeitsentwürfe im Werk von Novalis*. Köln u.a. 1997.

samen Studie auf den Aufweis der in den untersuchten Gedichten dargestellten Selbstvergottungsprozesse des Subjekts bleibt für methodische Überlegungen und Kontextualisierungen nicht nur in dieser Hinsicht wenig Raum.

Von einer völlig anderen Warte aus nimmt Dohm den Pietismus und seine Wirkungen auf die Literatur des 18. Jahrhunderts in seinem Kapitel zu Zinzendorf und der von diesem gegründeten Herrnhuter Brüdergemeinde in den Blick. Im Vordergrund steht hier nicht nur Zinzendorfs geistliche Lieddichtung, die als liturgische Poesie und prophetisches Medium aufgefaßt wird. Ausführlich wird überdies das breite „Spektrum sinnlich wirksamer, liturgisch-kultischer Formen“ des gesamten Alltagslebens dieser Gemeinde untersucht, wobei dessen „Liturgisierung und Heiligung [...] nach dem Verständnis des Grafen die Unmittelbarkeit der herrnhutischen Existenz zu Gott zum Ausdruck bringen soll“ (S. 284). Als zentralen Faktor für die sinnliche Herzensfrömmigkeit dieser empfindsamen Gefühlskultur stellt Dohm Zinzendorfs Glauben an den unmittelbaren Inspirationscharakter der geistlichen Lieder heraus, deren einfache und konkret aufzufassende Sprache sich besonders zur einheitlichen „Erfassung und Darstellung leiblich-spiritueller Wirklichkeit“ (S. 291) eigne. In diesem Kontext expliziert das „Lied vor eine Königl. Erb=Printzeßin“ sowie das aus der sogenannten Herrnhager Sichtungszeit exzessiver Blut- und Wundenfrömmigkeit stammende Lied ‚O Du wunderschönes Lam‘ den Glauben der Herrnhuter an die Wiedergeburt aus dem Flammenblut der Passion

Christi, was sich mit dem exegetischen Prinzip der ‚Wunden-Hermeneutik‘ und deren radikaler Ablehnung der Lehre von der göttlichen Verbalinspiration der Heiligen Schrift verbinde. Das ent-allegorisierte, literale Schriftverständnis Zinzendorfs komme – so Dohm – insbesondere in der Abendmahls-Poesie und der darin ausgepögt gestalteten millenaristischen Naherwartung zur Geltung. Gestaltet sei hier – durch die Idee der sogenannten ‚Ehe-Religion‘ – die im Diesseits geglaubte auch leibliche Vereinigung der Herrnhuter mit dem stets gegenwärtigen Jesus als Mann, in sinnlich-sexueller Hinsicht insbesondere als Ehemann. Die alchimistischen, mythischen und mystischen Bezüge werden dabei über die für die Sichtszeit charakteristische Vorstellung des Kreuzluftvögeleins entwickelt, deren Unterschiede zu barockmystischen Bildern des Aufschwungs und Höhenflugs darin bestünden, daß bei Zinzendorf ein dauerhaftes Schweben in der „lichten Atmosphäre der Kreuzluft Christi“ konzipiert sei, der Gläubige so „ganz in den Sog der göttlichen Anziehung und Magnetkraft Christi“ eingehe (S. 346f.) und damit zugleich der „Gedanke[n] eines permanenten Abendmahlsvollzuges“ (S. 357) impliziert sei.

Insgesamt bietet die Studie einen ausgesprochen materialreichen Zugang zur ästhetischen Transformation alchimistisch-hermetischer Denktraditionen, der in überzeugender Weise deren Innovationspotential für Prozesse der poetischen Konstruktion moderner Subjektivität und Autorschaft freizulegen vermag. Gerade deshalb ist es um so mehr zu

bedauern, daß diese ästhetikgeschichtliche Dimension durch die enge Rückbindung der Argumentation an motivgeschichtliche Traditionslinien sowie an die Vorstellungswelt der Autoren nicht stärker herausgestellt und auf ihre semiotischen Implikationen, damit auch auf die Selbstreflexivität der Texte, hin betrachtet wird. Als problematisch erweist sich dies hinsichtlich des Ausblicks der Studie auf Novalis: Weder die Komplexität seines Dichtens und Denkens noch dessen feste

Verankerung in den zeitgenössischen Wissensordnungen läßt sich allein über eine biographistische Deutung des Sophien-Erlebnisses erschließen. Obwohl die Ausführungen zu Novalis lediglich als Ausblick gedacht ist, irritiert hier doch der sich in wenigen Eintragungen im Literaturverzeichnis spiegelnde verkürzende Blick auf den Gegenstand. Dies ist deshalb schade, weil dieser Leseindruck auch rückblickend Schatten auf die zuvor geleistete Pionierarbeit wirft.

Lothar van Laak (Bielefeld)

Harald Tausch: Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800.¹

Wie sehr Schillers Konstruktion des ‚Naiven‘ selbst ‚sentimentalisch‘ ist, ist spätestens seit Szondis Abhandlung über Schillers Schrift ein geläufiger Topos der Literaturwissenschaft. Denn die Alten – schreibt Schiller – „sind zugleich Darstellung unserer verlorenen Kindheit, die uns ewig das Teuerste bleibt; daher sie uns mit einer gewissen Wehmut erfüllen. Zugleich sind sie Darstellungen unserer höchsten Vollendung im Ideale, daher sie uns in eine erhabene Rührung versetzen.“ Weniger klar ist bisher noch die Frage beantwortet, *wie* diese *Darstellung* des Naiven durch das Sentimentalische sich überhaupt vollziehen kann und soll. In dieser Frage liegen fundamentale ästhetische und geschichtsphilosophische Probleme beschlossen, die in der Diskussion um das Verhältnis zwischen Spätaufklärung, Klassik und Romantik einerseits und in der Kanondebatte andererseits eher noch an Schärfe zugenommen haben (W. Voßkamp [Hg.]: *Klassik im Vergleich*, 1992; R. Von Heydebrand [Hg.]: *Kanon – Macht – Kultur*, 1998.). Denn der Blick muß sich sowohl auf die ästhetischen Darstellungsweisen als auch die (literar)historischen und geschichtsphiloso-

phischen Möglichkeiten dieser Darstellungsweisen richten, um Epochen oder Kanones zu begründen.

Harald Tausch nähert sich mit seiner Studie zu Carl Ludwig Fernows Schriften ‚Das Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens‘ und ‚Über den Bildhauer Canova und dessen Werke‘ diesem Problemfeld der Zeit um 1800 von den kunsttheoretischen Diskursen her. Mit der Formel einer „Entfernung der Antike“ faßt Tausch zweierlei: sowohl die (auch kritische) Entrückung des Klassischen ins Ideale, das Fernow in einer romantischen Ferne zu bleiben scheint, mit der davon ausgehenden und ästhetisch gültig werdenden klassizistischen Verheißung von Normativität (S. 18, 43, 257 u. ö.), als auch die kunsthistorische Einsicht in die unerreichbar entfernte Vergangenheit der Antike (S. 112, 138, 257f. u. ö.).

In seinem Blick auf die kunsthistorischen Kontexte der Zeit um 1800 „löst sich das Bild vom dogmatisch eine monolithische Antike vertretenden Klassizisten Fernow auf; an seine Stelle tritt eine Vielzahl bruchstückhafter Facettierungen, die hier einen das möglicherweise nur scheinbar ganz Alte der Antike predigenden Klassizisten, dort einen

¹ Tübingen: Niemeyer 2000 (Studien zur deutschen Literatur Bd. 156), VI + 360 S., 46 Abb.

eminenter modern argumentierenden Kunstkritiker zeigen, der weit mehr mit der zeitgleichen Frühromantik gemein hat, als es auf des ersten Blick erscheinen will“ (S. 5). Fernows ästhetische Position wird von Tausch als eine unter sentimentalischen Bedingungen bewußt getroffene kunstkritische *Entscheidung für* den Klassizismus (als einem Stil, keiner überzeitlichen Norm) gewertet. Dieser Klassizismus – man könnte ihn fast einen ‚dezisionistischen‘ nennen – liefert der diskursgeleiteten, aber im Prinzip fast eher ideengeschichtlich und hermeneutisch verfahrenen Studie die krisenhaften „Symptome des Kunstdiskurses der Zeit“ (S.7). Diese betreffen alle Epochenströmungen um 1800 von der nachmetaphysischen Spätaufklärung bis zu Klassik und Frühromantik gleichermaßen. Sie erfassen das traditionelle rhetorische System der Textproduktion ebenso wie die Kunsttheorie, die künstlerischen Bilder-Arsenale und die Kunstkritik; und sie atmen alle schon, modern, den Hauch von Hegels Satz vom ‚Ende‘ der Kunst (S. 68 u. ö.). Für Tausch „wird ‚Antike‘ damit zum entsemantisierten Stilideal einer Theorie, die primär ‚Kunst‘ in einem emphatischen Sinne meint und [...] als Negativbestimmung jedoch zahlreichen Alternativen gegenüber[steht], gegen die es kunstpolitisch zu verteidigen ist.“ (S. 258) Daß nun gerade die ‚Antike‘ als *das* Stilideal gewählt wird, zeigt gleichwohl, daß Stil nicht nur als formale Deutungsweise, sondern eben auch als konkretes Deutungsmuster erscheint. (Hinter jedem Dezisionismus liegen – wenn auch unausgesprochen – Wertvorstellungen. Auch

schließen Diskurs und Semantik einander nicht aus.)

Im ersten Hauptteil seiner Studie interpretiert Tausch Fernows Carstens-Buch ganz radikal ‚sentimentalisch‘, „als ein Selbstbeschreibungskonzept moderner Kunst“ (S. 259); und die moderne Kunst hat sich im Zweifelsfall wohl doch immer lieber für die „erhabene Rührung“ einer „höchsten Vollendung im Ideale“ entschieden: Ganz unmodern ‚schön‘ zu sein scheint man doch gewöhnlich als ‚ganz schön unmodern‘ zu interpretieren. Gleichwohl weist die Studie diese semantische Leere einer autonomen Negativitätsästhetik nicht einfach nur auf. An Konzepten, Begriffen und Problemen wie dem Stil, dem ästhetischen Gegenstand oder dem Ausdruck entwickelt Tausch die von Fernow geleistete Umdeutung dieser ästhetischen Kategorien sehr genau. So zeigt er z.B. an Fernows Stilbegriff und Nachahmungskonzept, „daß hier Denkmodelle der Aufklärung eingesetzt werden, um kunstgeschichtliches Denken überhaupt erst zu begründen“ (S. 63), am Problem des ästhetischen Gegenstands, daß Fernow „in weitaus höherem Maß als diese [die Weimarer Kunstfreunde um 1800] bereit ist, nicht die Gegenstände der bildenden Kunst, sondern die entgegenständlichte Schönheit der Darstellung als obersten Gesichtspunkt der Kunst anzuerkennen“ (S. 139f.), oder an der Zeichentheorie, daß Fernow „der romantischen Inanspruchnahme des ‚Ausdrucks‘ die Notwendigkeit zu dessen Objektivierung vor Augen zu führen“ (S. 133) bestrebt ist.

Im zweiten Hauptteil wird Fernows Canova-Schrift eine ebenso einläßliche Lektüre gewidmet wie

zuvor seiner Abhandlung über Carstens. Tausch führt hier die Überlegungen zur Durchsetzung eines pluralisiert gedachten Stilbegriffs nun dahingehend weiter, „daß die Idee von Stilreinheit, die Fernow theoretisch zu begründen sucht, einer historischen Situation abgetrotzt ist, in der ein Pluralismus der Stile sich durchzusetzen beginnt. [... Dieser Prozeß ist] Teil einer tiefgreifenden Umstrukturierung in jenem Bild, das man sich um 1800 von der Antike machte, und sie hat möglicherweise höchst folgenreich auf dieses Antikenbild zurückgewirkt.“ (S. 237) Wenn im Blick auf Fernows Kritik an Canova also die ‚naivere‘ Kunst der Bildhauerei in den Blickpunkt rückt, wird diese von den zuvor entwickelten sentimentalischen Grundannahmen (S. 196) her besonders prekär. Sie wird daher darauf verpflichtet, im „höchst emphatischen Sinne sie selbst [zu] sein.“ (S. 206) Denn „Fernow meint mit einem ‚antiken‘ Stil vielmehr ein nicht mehr mimetisches, sondern nur noch sich selbst bezeichnendes, die eigene Materialität nicht verleugnendes Werk.“ (S. 213) Dieser ‚Materialität‘ kommt man letztlich aber wohl erst mit ei-

ner Theorie ästhetischer Erfahrung bei, die über die Diskursivität hinausgeht.

Das Problem stellt sich mithin neu: Die Darstellungsweisen haben sich grundlegend verändert. Auch die Plastik soll zeichentheoretisch selbstbezüglich werden – ohne daß sie stilistisch eben noch *selbstverständlich* wäre (mit allen kunsttheoretischen und hermeneutischen Problemen). Denn „Fernow sieht einen Unterschied der Moderne zur Antike darin, daß sie im Gegensatz zur Antike gezwungen sei, sich des Mittels der Allegorie zu bedienen. [...] Der Plastik der Moderne ist von daher eine konstitutive Paradoxie eingeschrieben: Ihrem Versprechen sinnlich erfahrbarer Körperlichkeit und Gegenwart kontrastiere ein auf das geistigere Auge berechnete Reflexivität, die sich nicht anders denn durch attributive Bedeutungsträger verständlich zu machen in der Lage sei [...]“ (S. 242f.) Oder, um es mit Schiller zu formulieren: Nichts bedarf des Sentimentalischen so sehr wie das Naive. Dieses kunsttheoretische Grundproblem zu erhellen, leistet Tauschs Studie zu Fernow ihren Beitrag.

Carola Hilmes (Frankfurt am Main)

Therese Huber: Briefe. Band 1: 1774–1803¹

„Das Charakteristische in ihren Briefen scheint mir zu sein, die Neuheit und Kühnheit ihrer Ideenverbindungen, die Originalität, wär's auch nur im Ausdruck, die Fülle zuströmender Gedanken, die Tiefe der Empfindungen und des Raisonnements. Immer geht sie von Empfindungen aus und kommt immer auf Raisonement zurück. Die höchste Güte des Herzens ist unverkennbar.“ (Anm. S. 607) So charakterisiert Wilhelm von Humboldt den Briefstil von Therese Huber gegenüber seiner Braut Caroline von Dacheröden. Trotz der vielen Meinungsverschiedenheiten war Humboldt von dieser Frau, die er 1788/89 in Mainz näher kennengelernt hatte, beeindruckt. Noch immer zählt Therese Huber (1764–1829) zu den unbekannten Schriftstellerinnen um 1800.

Am 4. September 1785 heiratete die Tochter des berühmten Göttinger Altphilologen Christian Gottlob Heyne den Weltumsegler², Aufklärer und Naturforscher Georg Forster³, den sie auf eine Professorenstelle ins

ferne Wilna begleitete. Es war zwar keine glückliche Ehe, aber mit diesem Mann, der einer der ersten deutschen Demokraten war, verband sie eine aufrichtige Freundschaft. An die Freundin Regula Hottinger schreibt sie kurz vor der geplanten Scheidung im November 1793: „Ich habe nie aufgehört Forstern zu ehren, zu vertrauen, ihn als meiner Kinder Vater voll Zärtlichkeit zu betrachten, aber meine Sinne und meine Liebe – und Liebe musste doch in mir eine heftige Leidenschaft sein – konnte er nie bestechen. (...) So waren wir sehr unglückliche Eheleute, aber vertraute Freunde.“ (S. 279) Kurz nach dem frühen, überraschenden Tod von Georg Forster im Januar 1794 in Paris heiratete Therese Ludwig Ferdinand Huber, einen ehemaligen sächsischen Legationsrat, der nun als Schriftsteller den Lebensunterhalt für sich und seine Familie verdienen will. Dies ist eine Liebesheirat, der Herzensbund zudem eine äußerst produktive Arbeitsgemeinschaft. In einem Brief vom 5. Oktober 1804

¹ Hrsg. von Magdalene Heuser, Tübingen: Niemeyer 1999, 850 S.

² Georg Forster dokumentiert diese zweite Weltumsegelung Cooks in dem Buch *Reise um die Welt in Seiner Britischen Majestät Schaluppe Resolution, geführt von Kapitän James Cook, während der Jahre 1772 bis 1775* (engl. 1777, dt. 1778–80).

³ Vgl. hierzu: *Weltbürger – Europäer – Deutscher – Franke. Georg Forster zum 200. Geburtstag* (Ausstellungskatalog), hrsg. von Rolf Reichardt und Geneviève Roche, Universitätsbibliothek Mainz 1994.

schildert Therese Huber dem Freund F.L.W. Meyer ihr Dasein als Schriftstellerin folgendermaßen: „Da du meinen Willen mich *nie* als Schriftstellerin zu nennen auch ohne Gründe ehren wirst, so sage ich dir hiermit daß *alles* was von Huber bekannt, und nicht *Geschichte*, heißt *Weltgeschichte* ist, von mir ist. Der dicke Roman Seldorf, alle Erzählungen die in drei Bänden bei Vieweg herauskamen, alle Damen kalender geschichten, die in Viewegs Kalender (...). – Ich schreibe das Zeug unter dem Kinder gewühl – O schrieb oft von Mäde Arbeit müde, von Wachen am Krankenbett meiner Kinder erhitzt bis Mitternacht – “. ⁴ Nur zehn Jahre wird diese glückliche Verbindung dauern; L.F. Huber starb bereits im Dezember 1804. Ihre eigene Karriere als Schriftstellerin und Redakteurin hat Therese Huber zu diesem Zeitpunkt noch vor sich.

Anonyme Veröffentlichungen oder Publikationen unter dem Namen des Mannes waren um 1800 durchaus üblich.⁵ Nur das Briefeschreiben war damals eine für Frauen gesellschaftlich akzeptierte Form literarischer Produktion. 1806 und 1810 veröffentlichte Therese Huber „L.F. Huber's Werke seit dem Jahr 1802, nebst einer [von ihr verfaßten] Biographie“; seit 1811 publizierte sie dann auch unter eigenem Namen. 1816 wurde sie designierte Redakteurin von Cottas neu gegründetem „Kunst-Blatt“, ein Jahr später alleini-

ge Redakteurin des „Morgenblattes“ – eine ebenso ungewöhnliche wie beachtliche Karriere. In den zwanziger Jahren erschienen dann ihre großen Romane: „Hannah, der Herrnhuterin Deborah Findling“ (1821) und „Ellen Percy, oder Erziehung durch Schicksale“ (1822), die eigenständige Bearbeitung eines englischen Romans von Mary Brunton („Discipline“, 1814). Die Erzählung „Jugendmuth“ wurde 1824 veröffentlicht und in ihrem Todesjahr 1829 realisierte sie die lange aufgeschobene Publikation von „Johann Georg Forster's Briefwechsel. Nebst einigen Nachrichten aus seinem Leben“.

Die große, auf neun Bände angelegte Briefedition begleitet und ergänzt die Neupublikation der Romane und Erzählungen von Therese Huber im Olms Verlag; beide Editionen verdanken wir dem Engagement von Magdalene Heuser. Der wissenschaftliche Apparat zu der großangelegten Briefedition ist vorbildlich. Neben einem detaillierten Personen- und Werkregister erschließen ausführliche Erläuterungen die Briefe, wobei nicht nur Textvarianten geliefert werden, sondern auch Erläuterungen zum zeitgenössischen, literarischen und kulturhistorischen Kontext. Ein ausgesprochen lesefreundliches Buch also, das aufgrund seiner übersichtlichen Gliederung unterschiedliche Leseinteressen bedient.

⁴ Zit. nach: „*Alles ... von mir!*“. *Therese Huber (1764–1829). Schriftstellerin und Redakteurin*, bearbeitet von Andrea Hahn und Bernhard Fischer, Marbach: DLA 1993, S. 56f.

⁵ Vgl. Barbara Hahn, *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991; Susanne Kord, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1996.

Der erste Brief stammt von der Zehnjährigen, es ist ein Geburtstagsbrief an den Vater. Andere wichtige Adressaten sind in den Jahren 1782/83 die mütterliche Freundin Luise Meyer aus Celle, seit April 1784 dann Samuel Thomas Sömmering, der „Vermittler des brieflichen Verkehrs zwischen den Verlobten“ (Anm. S. 550) und spätere langjährige Vertraute des Ehepaars Forsters, schließlich die Stiefmutter Georgine Heyne, geb. Brandes; zu dieser nur vierzehn Jahre älteren Frau unterhält Therese nach anfänglichen Schwierigkeiten ein sehr freundschaftliches Verhältnis. Außer an den Vater schreibt sie ausführliche Briefe an Regula Hottinger und Caroline Böhmer, in denen sie ihre Scheidung legitimiert. Seit 1799 gibt es dann auch eine regelmäßige Korrespondenz mit der Tochter Therese Forster. Offensichtlich schrieb Therese Huber gern und viel. Lediglich die Briefe an die Ehemänner sind nicht erhalten. „Ihre eigenen Briefe an Forster hat sie, wie andere sehr persönliche Zeugnisse, offenbar verbrannt“ (Anm. S. 550) – ein denkwürdiger Umstand.⁶

Ihr Stil ist individuell, zuweilen sind ihre Briefe ungeordnet. Therese Huber berichtet von den alltäglichen Dingen und von den häuslichen Ereignissen ihres Lebens. Nur selten holt sie in jüngeren Jahren zu allgemeinen Überlegungen aus. Oft wechselt das Mitgeteilte sprunghaft. Ihre Briefe sieht sie selbst als Bruchstücke einer „ungelehrte(n) nur gefühlte(n) Philosophie“ (S. 218), wie

sie einmal aus Wilna der Stiefmutter mitteilt: „Ich bin nun zu sehr ans Briefschreiben gewöhnt, und also kann ich beinahe meine Ideen nicht vortragen als in einen zutraulichen, oder hochstolpernden Tone.“ (S. 218) Die „naßeweisse Mamsel“, als die sich die frisch verheiratete Therese Forster in einem Brief an Sömmering ironisch bezeichnet, „schwazt ohne Sachkenntniß und ohne Vernunft, blos wie es ihrer Herzens üble Lust mit sich bringt.“ (S. 181) Sie akzentuiert hier den mündlichen und vertraulichen Schreibgestus ihrer Korrespondenz. Der kommunikative Aspekt, der Austausch mit den Freunden, und eine gewisse Lust am Schreiben dominieren in ihren Briefen. Ohne gleich als unweiblich zu gelten, kann sich Therese Forster-Huber dieser Lust beim Briefeschreiben überlassen. Als gelehrte und geistreiche Frau will sie keinesfalls gelten. Ganz konventionell begreift sie sich als Hausfrau und Mutter und betont immer wieder, diese gleichsam natürliche Rolle durch das Schreiben keinesfalls vernachlässigt zu haben. Aus diesem Grund spielt sie den Wert ihres Schreibens herunter.

Therese Huber ist eine Frau zwischen Rebellion und Anpassung – darauf ist immer wieder mit einigem Erstaunen hingewiesen worden. Das von ihr verkörperte, offensichtlich erfolgreiche Emanzipationsmodell spiegelt sich nicht nur im Schreiben, sondern gelingt wesentlich durch die Schriftstellerei. Neben wichtigen sozialgeschichtlichen Aspekten, die

⁶ Vgl. hierzu: Carola Hilmes, *Therese Huber und Georg Forster. Eine Ehe in Briefen*, in: *Das literarische Paar. Intertextualität der Geschlechterdiskurse*, hrsg. von Gislinde Seybert (Publ. in Vorb.).

unter anderem zu einem genaueren Verständnis des Geschlechterverhältnisses um 1800 beitragen, sind die Briefe von Therese Huber auch unter dem Gesichtspunkt ihrer Literarizität von Interesse. Brigitte Leuschner etwa vertritt die These, „daß – um es zugespitzt auszudrücken – die Briefeschreiberin eine verhinderte Schriftstellerin war“.⁷ Damit wird eine neue Lektüreperspektive eröffnet.

In ihren Briefen schwatzt sie, wie ihr der Schnabel wächst, d.h. sie gibt sich ganz natürlich, ohne Ziererei und nimmt (angeblich) keinerlei Rücksicht auf Konventionen, macht vor allem keine Präntention auf Literatur. Der Brief wird so zum authentischen Ausdruck ihrer Persönlichkeit, was allerdings nicht in einem bloß nachzeichnenden, sondern in einem durchaus konstruktiven Sinne zu verstehen ist: Der authentische Ausdruck der Persönlichkeit entsteht allererst beim Schreiben, manifestiert sich nur in ihm. In diesem Sinne haben ihre Briefe keinen bloß mimetischen, sondern einen durchaus produktiven Charakter, der Mündlichkeit und Schriftlichkeit kunstvoll zu einer „gewollten Kunstlosigkeit“ (Gellert) verbindet. Die Doppelfunktion des Briefes, Leben und Schreiben zugleich zu vermitteln, eröffnet unterschiedliche Lektüreebenen: eine autobiographisch-dokumentarische und eine darüber hinausgehende, die Literarizität der Briefe berücksichtigende Lektüreebene, die voneinander nicht immer sauber zu trennen sind, da Literatur und Leben füreinander durchlässig werden. Die

Beeinflussung des Lebens durch die Literatur wird dabei nicht einfach nur in den Briefen deutlich, sondern wird durch das Briefeschreiben selbst entschieden befördert. In der vielbeklagten Lesewut, dem befürchteten schlechten Einfluß der Romanlektüre auf das Verhalten vor allem der Leserinnen spiegelt sich dieses Phänomen. Therese Huber nimmt dazu eine ambivalente Position ein.

Romantisch sein und schwärmen sind für sie synonym und werden in einem Widerspruch zum wirklichen Leben gesehen. In ihren Briefen gibt sie sich demgegenüber einen realistischen, d.h. lebensgetreuen Anstrich. Daß sie aber gerade in ihrem Leben von Literatur, von einer Beeinflussung durch Romane nicht frei ist bzw. war, gesteht sie im Nachhinein durchaus zu: „ich schwärmte mich bei unsern Briefwechseln in Liebe hinein.“ (S. 246), schreibt sie 1788 in einem Brief an den Vater, in dem sie die Trennung von Georg Forster zu legitimieren sucht. Der Einfluß der Literatur auf das Leben kann also gar nicht unterschätzt werden, ebenso wenig die Bedeutung des Schreibens für das Leben: Es erzeugt Liebe, heftige Gefühle, seien sie nun illusionär oder leidenschaftlich. Der romanhaft schwärmerischen Seite der Briefeschreiberin steht eine ganz der Realität zugewandte, u.d.h. in diesem Fall, den Konventionen entsprechenden Haltung entgegen. Die Briefe belegen diese beiden, einander widerstreitende Grundhaltungen ihres Lebens. Oft werden sie ineinander geblendet, was zu Irritationen führen kann.

⁷ Brigitte Leuschner, *Therese Huber als Briefschreiberin*, in: *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*, hrsg. von Helga Gallas und Magdalene Heuser, Tübingen: Niemeyer 1990, S. 203–212, hier S. 208.

Die Briefe von Therese Huber geben nicht nur ihre Entwicklung einfach wieder, sondern sie bestimmen ihr Leben in entscheidender Weise: schreibend beeinflussen und lenken sie, mehr oder weniger bewußt, ihr Leben. In diesem Sinne sind die Briefe nicht nur als Verständigungs- und Rechtfertigungsversuche der Autorin zu lesen, sondern vor allem als Zeugnisse literarisch künstlerischer Selbstverständigung. Die Schwärmerei, von der Therese Huber in ihren Briefen spricht, meint die durch Lektüre, insbesondere durch Romanlektüre beförderte Liebe. Diese schwärmerischen Gefühle allerdings werden in der Korrespondenz fürs eigene Leben festgeschrieben. Hierin manifestiert sich der produktive Anteil der Literatur für ihr Leben – trotz der oft problematischen Folgen. Fast beiläufig formuliert Therese Huber in diesem Kon-

text Einsichten in die Funktionsweise des damaligen Liebesdiskurses, der wesentlich aufs Briefeschreiben und der darin sich ausdrückenden literarisierten Formen des Umgangs zwischen den Geschlechtern angewiesen ist.⁸

Neben biographischen Aspekten und solchen, die das eigene Selbstverständnis betreffen, bieten die Briefe von Therese Huber aber auch für andere Fragestellungen reichhaltiges Material, etwa zu Aspekten des geselligen Umgangs und der Freundschaft sowie zum Verhältnis von Mutter und Tochter; darüber hinaus werden literarische und politische Fragen der Zeit in den Briefen immer wieder diskutiert. Die ganze Vielfalt von Therese Huber wird sich allerdings erst mit dem weiteren Fortschreiten der Briefedition erschließen.

⁸ Vgl. hierzu auch: Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, übersetzt von Hans-Horst Henschen, Frankfurt: Suhrkamp 1984.

Yvonne Wübben (Berlin)

Bernhard Budde: Aufklärung als Dialog.
Wielands antithetische Prosa.¹

Mit seiner Habilitationsschrift *Aufklärung als Dialog. Wielands antithetische Prosa* legt Bernhard Budde eine umfassende Monographie zu Wielands Erzählprosa vor. Sie versucht, den für die moderne Subjektgenese paradigmatischen *Agathon*, den in der Tradition des Fürstenspiegel stehenden Roman *Goldner Spiegel*, die Prosaschriften *Danischmend* und *Die Geschichte der Abderiten*, sowie das späte Erzählwerk *Peregrinus Proteus* bzw. *Aristipp* als Textkontinuum zu lesen.

Buddes Studie folgt dem von Jan-Dirk Müller¹ für Wielands Spätwerk in Angriff genommenen Projekt einer immanenten Strukturanalyse, den ideen- und sozialgeschichtlichen Vorarbeiten Horst Thomés, der mit Wielands Aufklärungsengagement befaßten Studie von Irntraut Sahmland sowie Walter Erharts Untersuchung zum experimentellen (auf die Problemkonstellationen der europäischen Aufklärung antwortenden) *Agathon*-Roman.²

Grundlegend für Buddes Gesamtanalyse ist mithin die Annahme, Wielands oftmals als weitläufig klas-

sifiziertes Werk entfalte sich entlang „durchgehender Problemkonstellationen“ (Thomé) und weltanschaulicher Reflexionen, die – so Budde – innerhalb des Gesamtwerks antithetisch gegenübergestellt werden. Mit dieser antithetischen Gegenüberstellung eng verbunden ist der zentrale Begriff des Dialogs, der Budde eine Kategorie an die Hand gibt, um erkenntnistheoretische bzw. ethische und formalästhetische Aspekte von Wielands Prosa zusammenzuführen.

Die dialogische Form ist nicht nur eine wichtige, aus der Antike übernommene und in der Aufklärung zu neuer Aktualität gelangte literarische Gattung (so bei Diderot), sondern ein über jenen engen gattungstheoretischen Horizont hinausweisendes Gestaltungsprinzip, das auch „für die Erkenntnis, die Wielands epische Modelle vermitteln oder verweigern, schlechthin konstitutiv“ ist. (2) Lasse sich der *Don Sylvio* formalästhetisch als „Vorstufe zum dialogischen Gestaltungsprinzip“ begreifen, so bahne der Vorbericht des *Agathon* bereits eine „offene Rezeptionshaltung“ (8) und damit den Weg zur

¹ Jan-Dirk Müller: *Wielands späte Romane. Untersuchungen zur Erzählweise und zur erzählten Wirklichkeit*. München 1972. (Studien zur deutschen Literatur 155) Niemeyer, Tübingen 2000, IX/ 607 S.

² Walter Erhart: *Entzweiung und Selbstaufklärung. Christoph Martin Wielands „Agathon“-Projekt*. Tübingen 1991. (Studien zur deutschen Literatur 115).

dialogischen „Offenheit des Werkes“ (8), den schließlich der polyperspektivische Briefroman *Aristripp* vollendet. (10)

Neben diesen ästhetischen Überlegungen lehnt sich Budde in der Konzeption des Dialogischen an die Ergebnisse der Forschungsgruppe ‚Poetik und Hermeneutik‘ an.³ Mit dem Begriff ‚Dialog‘ bezeichnet er nämlich ferner eine philosophische Gesprächspraxis, die ein „gegenseitiges Sichgeltenlassen“ (2) ermöglicht sowie – im Anschluß an Habermas – eine „herrschaftsfreie Kommunikationssituation“ etabliert: „Wielands Strategie, sein Verhaltensvorschlag für den Umgang der Menschen miteinander, bleibt der Dialog [...], den Gelehrten wird er gleichermaßen für ihr Suchen nach Wahrheit angeraten, wie er als einziges Mittel gilt, welches Herrscher und Beherrschte ohne gewalttätige Auseinandersetzung [...] schrittweise näher bringen könnte.“ (29)

Nach solch diskursethischen Vereinnahmungen nimmt Budde nun die (vom Makel eklektizistischer Oberflächlichkeit [Benjamin] und politischer Hypokrasie [Kosellek] befreiten) Texte Wielands näher in den Blick und arbeitet in einer zum Teil detaillierten Einzelanalyse die diskursethischen und formalästhetischen Aspekte des dialogischen Gestaltungsprinzips heraus. Im Kapitel zum *Agathon* widmet sich Budde zunächst erzähltheoretischen Fragestellungen (auktoriale Erzählperspektive, Figurenreden), um anschließend die *Archytas*-Lehre dem Programm des Vorberichts und dem

bisherigen Romangeschehen gegenüberzustellen. Dabei ist es ihm insonderheit um die unaufgelösten moralischen Aporien menschlichen Handelns zu tun. (119) Der Abschnitt zum *Goldnen Spiegel* setzt sich mit Wielands staatsrechtlichen, geschichtsphilosophischen und utopischen Entwürfen auseinander und deutet das im Roman problematisierte Verhältnis von aufgeklärtem Absolutismus und modernen Staatsformen vor dem Hintergrund der aktuellen politischen Situation in Frankreich. (240) Im Kapitel zur *Geschichte der Abderiten* geht es Budde dann um die Antithese von individueller Vernunftkritik (dem „irreversiblen Narrentum“) und „kollektiver Vernunft“, die hier als absolutes Ausschlußverhältnis dargestellt wird. Die Analyse des *Peregrinus Proteus* konzentriert sich schließlich auf den antithetischen und in seiner Struktur offenen Elysiums-Dialog, der als literarischer Modus jede „festgeronnene Faktizität“ geradezu „konterkariert“ (379) und noch einmal den schon im *Agathon* verhandelten Themenkomplex Aufklärung, Skeptizismus und Schwärmertum aufgreift. Bei der Vermittlung zwischen den disparaten Positionen, zwischen Schwärmerei und Skeptizismus, offenbart sich – so Budde – Wielands spezifische „Aufklärungsstrategie, welche etwa das christliche Grundanliegen der allgemeinen Menschenliebe gegen die geschichtlichen Verunstaltungen durch die vorgeblichen Religionsanhänger verteidigt“ (376).

Polyphonie ist schließlich ein leitendes Interpretament des mit *Uni-*

³ Das Gespräch. Hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München 1984 (=Poetik und Hermeneutik XI).

versalität und Relativismus über-schriebenen Kapitel zum *Aristipp*, in dem man allerdings eine begriffliche Präzisierung der mit Bachtin assoziierten literarästhetischen Kategorie vermißt. Polyphonie meint auch bei Budde mehr als eine werkimmanente, gleichberechtigte Darstellung unterschiedlicher Positionen, sie avanciert nämlich in seiner Studie zum zentralen Begriff literaturwissenschaftlicher Erzählanalyse. Wielands Erzähltexte – so Budde – verweigern aufgrund ihrer Vielstimmigkeit nicht nur eindeutige Interpretationen, ihre polyphone Struktur läßt sich zudem geradezu als konsequente formale Umsetzung essentieller Aufklärungs-postulate wie Gleichberechtigung, Toleranz und Selbstdenken verstehen.

Dieser formale und thematische Aspekte verbindende Interpretations-zugriff erweist sich jedoch dort als problematisch, wo er – wie im Kapitel zum *Agathon* – wesentliche Text-passagen unbeachtet läßt und die For-

schungsliteratur zuweilen inadäquat gewichtet. Buddes Auseinandersetzung mit dem seit einiger Zeit problematisierten Begriff des Bildungsromans ist nur in Ansätzen für die Thesenentwicklung relevant und das Novum der Buddeschen Interpretation, die Relativierung der auktorialen Erzählperspektive, marginalisiert das Thema der Schwärmerdesillusionierung und bleibt gegenüber der selektiven Erzählerironie (die sich ja vornehmlich gegen den schwärmerischen Agathon richtet) blind. Weiterhin kritisch anzumerken ist (neben fehlenden Einträgen im Literaturverzeichnis), daß Buddes Analyse zu textfernen Abstraktionen tendiert und auf historische Kontextualisierungen oftmals verzichtet. So liegt mit Buddes Schrift weniger ein innovativer und in sich geschlossener Beitrag zur Wieland-Forschung vor, als vielmehr ein Konglomerat einzelner, sich an Wielands Prosa entzündender philosophischer, ästhetischer und diskursethischer Reflexionen.

Peter Schnyder: „Die Magie der Rhetorik: Poesie, Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk“¹

Nach dem vielbeschworenen Ende der Rhetorik wird ihr seit den 80er Jahren erneut eine Aktualität attestiert, die sich neben den zahlreichen anderen *turns* des 20. Jahrhunderts als *rhetorical turn* behaupten kann. Gleichzeitig wird immer fragwürdiger, wie zuverlässig die Geschichte vom *Ende* der Rhetorik eigentlich ist. Peter Schnyder bestätigt mit seiner Dissertation jedenfalls die These von Ueding, daß die Rhetorik seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts keineswegs nur ein Schattendasein fristet. Allerdings geht Schnyder einen Schritt weiter: es ist ihm nicht nur um eine Rehabilitation der Rhetorik nach ihrem vermeintlichen Ende zu tun, sondern vor allem darum, das „explosive Element p“ (9) bei einem der wichtigsten Vertreter der Jenaer Frühromantik als Kernstück seiner Theorie auszuweisen.

Das besondere Anliegen der Studie ist es, in Abgrenzung von dekonstruktivistischen Ansätzen (Wellbery, Paul de Man) „die spezifischen chamäleonhaften Verfärbungen der antiken Technik in Schlegels theoretischen Schriften von verschiedenen Seiten her“ (21/22) zu beschreiben, wobei auch gezeigt werden soll, „wo die kritische transzendentalpoetische Neuanerkennung

über bekannte Konzepte hinausgegangen ist oder Bekanntes neu kontextualisiert hat“ (22).

Schnyder gelingt es, in drei Kapiteln zur Poesie, Philosophie und Politik die Bedeutung der Rhetorik in Schlegels Frühwerk (bis etwa 1801) in ihrer Profilierung gegen die Kantische Rhetorik-Kritik in einem groß angelegten Überblick darzustellen. Ausgehend von dem prominenten 116. *Athenäum*-Fragment – „Die Poesie mit der Philosophie und der Rhetorik in Berührung setzen“ – geht es dem Verfasser um den Aufweis bislang unberücksichtigt gebliebener Interdependenzen, die der Rhetorik in der frühromantischen Theorie zu einer neuen Positionierung verhelfen. Damit will Schnyders Studie zugleich einen Beitrag zur Romanistikforschung leisten, indem sie einer Reihe hartnäckiger Vorurteile, die die Frühromantik mit einem genieästhetischen und apolitischen Eskapismus gleichsetzen, einen hoffentlich endgültigen Todesstoß versetzt. Schnyders Untersuchung hat es sich dabei allerdings nicht zum Ziel gesetzt, die Rhetorizität Schlegelscher Texte aufzuzeigen; vielmehr geht es um den Nachweis der theoretischen Fundierung des

¹ Paderborn 1999

„In-Berührung-Setzens“ von Poesie, Philosophie, Politik und Rhetorik in Friedrich Schlegels Frühschriften. In systematischer Absicht geht der Verfasser dabei von Kants dreifacher Kritik an der Redekunst aus: die Rhetorik als Einschränkung der Autonomie und folglich Beschneidung des Genies, die Wahrheitsverschleierung der Rhetorik und damit einhergehend die Gefahr rhetorischer Manipulation in der Politik. Die Schlegelsche Provokation, so Schnyder, liege nun darin, daß er sowohl den genieästhetischen Autonomiegedanken als auch den idealistischen Wahrheitsbegriff negiert und somit die Rhetorik ‚rehabilitieren‘ kann.

Schlegels Interesse an der Rhetorik ergibt sich über seine geschichtsphilosophische Verortung der späten Phase der griechischen Kultur, der Blütezeit der Rhetorik: sie gehört bereits zum „ersten Zyklus“ (KA XVI, v, 965)¹ der modernen Literatur. Somit gilt für die Rhetorik, was für die nicht mehr schönen Künste gilt, die zugleich „Mangel“ und „Hoffnung“ der „progressiven Universalpoesie“ sind (KA I, 35, AF 116 und KA XVIII, iv, 1462). Schnyder bezieht sich dabei neben dem *Studium-Aufsatz* auf Schlegels Forster-Verteidigung und seine Lessing-Charakteristik. Schlegels Forster-Aufsatz ist für Schnyder insofern interessant, als an ihm die „Rehabilitation der Prosa als der Kunst der Absichtlichkeit“ (57) gezeigt werden könne. In Schlegels Lessing-Essay sind vor allem die an Lessing gelobte „Polemik“ und „Taktik“ (z.B. KA XVIII, iv, 71) von Be-

deutung, die Schnyder als „Präfiguration der im Jahr darauf formulierten Rehabilitation der Rhetorik für das frühromantische Literaturprogramm“ (66) gelesen wissen will. Hier wird deutlich, und das expliziert der Verfasser im folgenden, daß der frühromantische Kunstbegriff die interesselose und autonome Ästhetik im Sinne Kants zugunsten einer absichtsvollen und ‚technischen‘ Ästhetik aufgibt. Diese Problematik wird im zweiten Kapitel wieder aufgegriffen (149f), in dem Schnyder Schlegels erkenntniskritische Haltung als Bedingung seines Interesses an der Rhetorik hervorhebt: „Friedrich Schlegel erkannte in der Rhetorik als der Kunst des „Construierens“ eine Kunst, die der neuen epistemologischen Auffassung von der sprachlich konstituierten Wahrheit besonders entsprach“ (169). Aus Schlegels Wahrheitsskeptizismus leitet Schnyder einen Rekurs auf die attische Sophistik ab, deren Erkenntnistheorie mit ihrer Vorliebe für Rhetorik einhergeht, was Schlegels Position in eine Traditionslinie mit dem sophistischen Rhetorikverständnis stelle. Schnyder widmet sich dabei Schlegels Vorlesung über *Transcendentalphilosophie* aus dem Jahre 1800/01, seinen *Philosophischen Lehrjahren* und vor allem seinem Essay *Über die Unverständlichkeit* (1798/1800). Aus Schlegels Skeptizismus resultiere auch sein Insistieren auf der Bedeutung der Rhetorik für die Politik, worauf Schnyder in seinem dritten Kapitel ausführlich eingeht. An den „Topos vom Kausalnexus von Republikanismus und rhetori-

¹ Schlegel wird im folgenden zitiert nach der *Kritischen-Friedrich-Schlegel Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean Jacques Anstett und Hans Eichner, Paderborn, Darmstadt, Zürich 1958ff, mit der Sigle KA (dann *Band*, *Seite* u. ggf. *Nummer*).

scher Kultur anknüpfend“ (230) sei es Schlegel vor allem darum gegangen, die Rhetorik als adäquates Mittel auszuweisen, eine politische Meinungsparität herzustellen. Freiheit, Emanzipation und die Relativität auch politischer Wahrheiten sind nach der Auffassung Schlegels von einem Gebrauch der Rhetorik nicht zu trennen. Schnyder weist das anhand von Schlegels *Versuch über den Republikanismus* und seinem Forster-Aufsatz nach. So gut es dem Verfasser gelingt, die Zusammenhänge von Epistemologie, Politik und Rhetorik herauszuarbeiten, so problematisch wird jedoch gerade in seinem letzten Kapitel sein an keiner Stelle klar definierter Rhetorik-Begriff. Wenn von der „Logomachie“ der Französischen Revolution die Rede ist, so ist damit keineswegs Rhetorik in dem Sinn gemeint, den Schnyder in seiner Einleitung selbst einfordert (z.B. 21). So verhandelt Schnyder im letzten Kapitel streckenweise nur noch die Sprachproblematik der Französischen Revolution, ohne dabei zu konkretisieren, inwiefern die antike Rhetorik hier ihre Wirkung zeigt.

Daß unter Rhetorik nicht allgemein „Redekunst“ verstanden werden soll, sondern ein spezifischer Aspekt der *oratio*, nämlich die *elucutio*, läßt sich weniger einer expliziten Definition von Schnyder entnehmen als vielmehr seinem impliziten Wortverständnis. Das steht im Widerspruch zur Einleitung, in der die Bezugnahme auf den umfassenden

Rhetorik-Begriff der Antike hervorgehoben wird, womit gerade die Neuartigkeit des Erkenntnisinteresses begründet wurde. An diesem diffusen Rhetorik-Verständnis krankt allerdings nicht nur das letzte Kapitel.

Eine weitere Schwachstelle der Arbeit ist darin zu sehen, daß die Bedeutung der Rhetorik für Schlegels Idee der „progressiven Universalpoesie“ überbetont wird. Dementsprechend widmet Schnyder der Frage, warum Schlegel die Rhetorik in zentralen Diskussionszusammenhängen unbeachtet läßt, keine weitere Aufmerksamkeit. Weder in seiner Meister-Rezension noch in seiner Auseinandersetzung mit den italienischen und spanischen Autoren der Renaissance oder der Arabeske berücksichtigt Schlegel das „explosive Element“². Um ein ausgewogenes Bild von Schlegels Rhetorikverständnis zu erhalten, wäre es durchaus sinnvoll gewesen, dieses auffällige *Fehlen* der Rhetorik zu berücksichtigen.

Eine weitere Kritik an der Arbeit dürfte die fehlende Inblicknahme des erkenntnistheoretisch relevanten „Wechselerweises“ bei Schlegel sein. Schnyder verzichtet darauf, diesen Aspekt zu problematisieren, obwohl er dazu beigetragen hätte, Schlegels Skeptizismus, der für Schnyders Grundthese von entscheidender Bedeutung ist, zu differenzieren. Naschert konnte in seinem Beitrag zu Schlegels „Wechselerweis“ zeigen, daß Schlegel versucht, „zwischen Begründungskepsis und einem Ausgang vom Unbedingten [zu] vermitteln“.²

² Guido Naschert, Friedrich Schlegel über Wechselerweis und Ironie, in: Athenäum 1996, S. 63. Vgl. hierzu auch Manfred Frank, „Wechselgrundsatz“. Friedrich Schlegels philosophischer Ausgangspunkt, in: ZfphF 1996.

In Schnyders Darstellung erinnert Schlegels Relativismus mehr an denjenigen postmoderner Skeptizisten in der Art eines Lyotardschen ‚Paralogismus‘. Das zeigt sich, wenn Schnyder wiederholt betont, daß Schlegel von einer „prinzipiellen Unverfügbarkeit absoluter Wahrheit“ (z.B. 228) ausgeht und in dem Zusammenhang den Schlegelschen Begriff „Wechelerweis“ als ein Aufscheinen „immer neuer Irrtümer“ (229) erklärt.

Methodisch könnte man der Arbeit vorwerfen, daß sie aufgrund der Kapiteleinteilung Redundanzen nicht vermeiden kann und dadurch Platz verschenkt. Ähnliches gilt für Ausführungen, wie sie z.B. im dritten Kapitel vorkommen. Statt einer Eruierung des bekannten historischen

Hintergrunds wäre eine genauere Analyse Schlegelscher Texte hilfreicher gewesen.

Abschließend sei aber betont, daß die Studie von Schnyder trotz ihrer z. T. wahrscheinlich kaum vermeidbarer Schwachstellen einen hervorragenden Einblick verschafft in den makroskopischen Zusammenhang, in dem die Rhetorik bei Schlegel von Bedeutung ist. Dabei leistet die Untersuchung durchaus, was sie sich vorgenommen hat: der *idée fixe*, die Rhetorik könne bei Friedrich Schlegel eine *quantité négligeable* sein, wird kein Leser dieser sich im übrigen durch einen bemerkenswert klaren und ansprechenden Stil auszeichnenden Studie mehr verfallen.

Roland Borgards (Gießen)

Joseph Vogl (Hrsg.): *Poetologien des Wissens um 1800*¹

Der Titel ist Programm. Die „Poetologien des Wissens“, für die Joseph Vogl schon seit einigen Jahren wirbt², vermeiden gezielt das leidige „Und“, das in der Debatte um das Verhältnis von Kunst *und* Wissenschaft immer dann hartnäckig Probleme bereitet, wenn es darum geht, das Verhältnis zwischen diesen beiden Feldern methodisch präzise zu bestimmen. Gegen das „Und“, das Kunst und Wissenschaft voneinander trennt, setzt Vogl auf den Begriff des Wissens. Aus der Perspektive Foucaults formuliert: „Wissenschaft und Poesie sind gleichermaßen Wissen.“ (14) Eine auf das Wissen gerichtete Literaturwissenschaft versteht sich nicht als spezialisierte Kontextforschung; sie glaubt nicht an einen geistesgeschichtlich rekonstruierbaren Überbau; sie forscht nicht nach dem ein- oder wechselseitigen Einfluß der einen Disziplin in die andere. Vielmehr beginnt sie mit einer Kritik des Tatsachenbegriffs; sie dekonstruiert den Gegensatz von Fakt und Fiktion; und sie sucht schließlich nach den diskursiven Regularien eines Wissens, das über Fachgrenzen hinweg etabliert und befolgt wird. Vogl

schreibt in seiner Einleitung: „In dieser Abkehr vom Objektbezug und in Abgrenzung gegen Begriffe der Rationalisierung ist Wissen weder Wissenschaft noch Erkenntnis, kann es diverse Fachgebiete durchqueren und dort als Sockel dieselben Regelmäßigkeiten prägen.“ (11)

Auch die Wahl der „notorischen Epochenschwelle ‚um 1800‘“ (7) weiß Vogl zu begründen. Denn zum einen schiebt sich erst um 1800 das „Und“ zwischen die Kunst und die Wissenschaft; „Poetologien des Wissens“ arbeiten damit gerade ‚um 1800‘ an der Ausdifferenzierung der Bereiche, deren gemeinsame diskursive Struktur sie zugleich verdecken. Zum anderen steht das Label ‚um 1800‘ „nicht nur für eine Transformation von Wissensformen“, sondern markiert auch den „Beginn einer Historisierung unserer selbst“ (10); „Poetologien des Wissens um 1800“ entwerfen damit die historisch neuen Maßgaben des Menschlichen, deren Geltung bis in unsere Gegenwart reicht.

Vogls knappe programmatische Einleitung eröffnet das Feld für die 13 Autoren des Bandes; zugleich

¹ Joseph Vogl (Hrsg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München (Fink) 1999, 289 Seiten; im folgenden zitiert mit Seitenangaben in Klammern.

² Vgl. hierzu ausführlich Joseph Vogl, Für eine Poetologie des Wissens, in: Karl Richter u.a. (Hrsg.), *Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930*. Walter Müller Seidel zum 75. Geburtstag, Stuttgart 1997, S.107-127.

weckt sie auf Seiten des Lesers hohe Erwartungen. Diese Erwartungen werden – und darin liegt eine der wundersamen Eigentümlichkeiten dieser Aufsatzsammlung – weitgehend erfüllt. Albrecht Koschorke z.B. untersucht den Zusammenhang zwischen einer neuen Physiologie der Sinne und dem Entstehen der Hermeneutik. Theorien des Körpers und Theorien des Verstehens, so Koschorke, finden gleichzeitig und aufeinander bezogen zu medialen Fragestellungen. Koschorke hat damit ein Wissen herauspräpariert, das – mit Vogl gesprochen – zumindest zwei Fachgebiete durchquert und dort dieselben Regelmäßigkeiten prägt: die Mediologie.³ Zu einem entsprechenden Ergebnis kommt Bernhard Siegert in seiner überraschenden Neulektüre der Diskussion zwischen dem Physiologen Soemmerring und dem Philosophen Kant um das *Organ der Seele*. Ging man bisher davon aus, daß Kant Soemmerrings Lokalisierung der Seele lediglich als transzendentalphilosophisches Unding beiseite schiebt, so bemüht sich Siegert um den gegenteiligen Nachweis, „daß Kant auf den Schultern Soemmerrings stehend von der Frage nach den formalen Bedingungen der Erfahrung zur Frage nach den medialen Bedingungen der Erfahrung übergeht.“ (63)

Koschorke und Siegert sprechen in einer Weise über die Medien und den Menschen um 1800, die deutlich macht, daß Mediologie und Anthro-

pologie eigentlich die gleiche Sache sind, nur von unterschiedlichen Seiten betrachtet. An diese anthropologische Mediologie bzw. mediologische Anthropologie schließen die Aufsätze von Stefan Rieger und Wolfgang Schäffner an. Während Rieger zeigt, wie „anthropologische Konzepte nach Maßgabe technischer Entwicklungen formiert“ (97) werden, geht es Schäffner um die verwaltungstechnische Erfindung des ‚homme moyen‘, um den normalisierten Menschen als Produkt statistischer Mittelwertbildung.

Wie die wissenspoetologische Perspektive den methodischen Rahmen des Sammelbandes bildet, so erscheint auf inhaltlicher Ebene die anthropologische Frage als dessen Leitmotiv. Joseph Vogl fügt den Modellierungen des Menschen um 1800 in seinem Aufsatz zu Goethes *Wahlverwandtschaften* mit der Nationalökonomie den „ökonomischen Menschen“ (159) hinzu. Und Manfred Schneider schlägt vor, den Menschen als das theoretische und archivalische Produkt autobiographischer Schreibpraktiken zu verstehen.

Zumindest dreierlei läßt sich dieser Aufsatzsammlung entnehmen. Erstens: Der Mensch geht aus den „Poetologien des Wissens um 1800“ nicht einfältig, sondern vielfältig hervor. Zweitens: Der Mensch ist vielleicht ein besonders geeigneter, aber sicher nicht der einzig mögliche Gegenstand einer wissenspoetologischen Fragestellung (zu verweisen

³ Den Begriff der „Mediologie“ hat Koschorke selbst geprägt; vgl. hierzu Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999. In Anschluß an Koschorkes Überlegungen läßt sich eine für das 18. Jahrhundert zentrale historische Transformation auf einen eleganten terminologischen Nenner bringen: von der Semiologie zur Mediologie.

wäre vor allem auf Rüdiger Campes Aufsatz zu Geschichtsschreibung und Statistik). Und drittens: „Poetologien des Wissens um 1800“ gibt es nur im Plural.

Dieser Plural, der beim Blick auf den gesamten Band eine unwiderstehliche Evidenz ausstrahlt, scheint in den einzelnen Aufsätzen bisweilen in Vergessenheit zu geraten, z.B. wenn Koschorke die Physiologie zur „archäologischen Grundlagenwissenschaft“ (42) erklärt oder Vogl den ökonomischen Menschen mit dem Superlativ des „menschlichsten Menschen“ (159) zum wörtlichen Supermann erhebt. Koschorke und Vogl argumentieren damit – meines Erachtens zu Recht – gegen das traditionelle Privileg der Philosophie als begründender Meta-Wissenschaft, die sich zudem ein Definitionsmonopol für „den Menschen“ anmaßt. Doch aus wissenspoetologischer Perspektive gilt: Die Philosophie ist nicht *mehr* als die Physiologie oder die Ökonomie, sie ist nur

etwas *anderes*. Das heißt aber auch umgekehrt: Physiologie und Ökonomie haben keinen legitimierte Vorrang, weder voreinander, noch vor der Philosophie. Eine Grundlagenwissenschaft kann die Physiologie deshalb nur sein, insofern mit ihr die Gründe nicht vereinheitlicht, sondern vervielfältigt werden. Und der ökonomische Mensch ist der menschlichste Mensch nur, insofern damit der Anspruch des untersuchten ökonomischen Diskurses, nicht aber der Anspruch des untersuchenden Diskursanalytikers formuliert wird.

Methodisch wie inhaltlich scheint mir die Debatte um Kunst und Wissenschaft mit Joseph Vogls Sammelband einen entscheidenden Schritt weiter gekommen zu sein. Und ganz nebenbei ist es Vogl gelungen, dem neuen Weg in diesem Forschungsfeld seinen Namen zu geben: „Poetologien des Wissens“. Dieser Weg wird Schule machen. Ob unter diesem Namen, bleibt abzuwarten. Zu wünschen wäre es ihm allemal.

Claudia Albes (Göttingen)

Heinz J. Drügh: Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen¹

Die Karriere der Allegorie als literarischer Ausdrucksform ist von der Antike bis heute bemerkenswert diskontinuierlich verlaufen. Von Quintilian der Rhetorik zugeschlagen, avanciert die Allegorie im Gefolge von Augustins Überlegungen zur Biblexegese im Mittelalter und im Barock zur zentralen Trope eines göttlich verbürgten ‚mundus symbolicus‘, um vom Beginn des 19. Jahrhunderts an mit Goethes einflußreichem Verdikt für lange Zeit im Schatten des Symbols zu verschwinden. Letzteres wird von Goethe bekanntlich deshalb zur poetischen Ausdrucksform *par excellence* erklärt, weil es im (sprachlichen) Besonderen angeblich das (nicht-sprachliche) Allgemeine aufscheinen lassen kann, wohingegen die Allegorie, so Goethe, zum Allgemeinen stets nur das Besondere sucht, und zwar in einem stereotypen, weil an die kulturelle Überlieferung gebundenen Verfahren. Die Frühromantiker setzen sich theoretisch und poetisch zwar intensiv mit der Allegorie auseinander, ohne sie allerdings deutlich vom Symbol abzugrenzen, weshalb die Allegorie erst im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts, näm-

lich mit Benjamins kritischer Relektüre barocker Texte, als eigenständige Struktur des Verweisens wiederentdeckt wird. Inzwischen ist die Allegorie sogar zur postmodernen ‚master trope‘ aufgerückt, zweifellos deshalb, weil sie durch ihre Bindung an sprachliche Konventionen jenem zeitgenössischen Paradigma entspricht, das die Welt als zeichengesteuert oder, anders formuliert, als Schrift/Lektüre begreift.

Daß die Allegorie als Bestandteil einer Regelkunst übertragene Bedeutungen mit einem Ensemble von stereotyp verwendeten Sprachzeichen verknüpft, ist – grob formuliert – der gemeinsame Nenner der traditionellen Allegorie-Definition, die Heinz J. Drügh mit seiner Frankfurter Dissertation zu widerlegen versucht. Er tut dies, indem er sich zum einen mit den wichtigsten theoretischen Bestimmungen der Allegorie auseinandersetzt und zum anderen drei zentrale Ausformungen des Allegorischen, im Barock bei Grimmelshausen, in der Frühromantik bei Novalis und in der Moderne bei Benjamin, untersucht. Drüghs Buch stellt insofern einen wichtigen Beitrag zur gegenwärtigen literaturtheoretischen

¹ Freiburg: Rombach 2000 (Reihe Litterae, Bd. 77).

Allegorie-Diskussion dar,² als es eine historische Rekonstruktion des Allegorischen leistet und, ineins damit, kanonische allegorische Texte vor dem Hintergrund des wiederbelebten Allegoriebegriffs neu liest und deutet.

Drügh zufolge fixiert die Allegorie sprachlichen Sinn nicht, sondern kennzeichnet umgekehrt die in ihr vollzogene Synthesis von sprachlichen Zeichen und Bedeutung als „ein prekäres, weil niemals zum Stillstand kommendes Unternehmen.“ (8) Mit dieser These intendiert der Verfasser freilich keine „trivial-postmoderne“ Neuauflage des Allegoriebegriffs, derzufolge die Allegorie nurmehr die bloße Zersetzung von Sinn anzeigt; er betont vielmehr, daß sich der sinnkritische Gehalt der Allegorie nur dann angemessen analysieren läßt, „wenn man deren Anspruch, Sinn zu erzeugen, nicht vernachlässigt“. (29) Modellhaft vorgebildet sieht der Verfasser diesen für die Systematik seiner Arbeit zentralen Gedanken bei Walter Benjamin.

In der Einleitung seines Buchs befaßt sich Drügh mit den drei historischen „Karrierestufen der Allegorie“: dem rhetorischen, dem hermeneutischen und dem dekonstruktiven Allegoriebegriff. (8) Über bisherige Darstellungen der Thematik geht er insofern hinaus, als er einen deziert am Dekonstruktivismus geschulten Blick auf die frühen Allegoriedefinitionen wirft und dabei zu zeigen vermag, daß diese Definitio-

nen „jenseits ihrer offiziellen Programmatik“ bereits „jene sprachtheoretische Reflexion [implizieren], die der dekonstruktive Allegoriebegriff dann nachdrücklich hervorhebt.“ (17) So soll die Allegorie laut Quintilians rhetorischer Bestimmung im Grundlagentext *Institutio Oratoria* in ihrer Eigenschaft als „fortgesetzte Metapher“ die Aufmerksamkeit der Rezipienten für den Vortrag steigern, neigt aber zur Überfrachtung und läßt sich infolgedessen häufig nicht mehr problemlos in die unmetaphorische Bedeutung zurückübersetzen. Auch für Augustin, der mit seiner Schrift *De doctrina christiana* den Initialtext für den hermeneutischen Allegoriebegriff liefert, liegt das Problem des Allegorischen in einem „strukturell begründeten Zuviel“ (11), denn der Bibeltext präsentiert zahlreiche Verstehensprobleme, die sich durch die Technik der Allegorese nicht befriedigend lösen lassen. Bereits die frühesten Texte zur Allegorie reflektieren also ein der Sprache eigentümliches Fehlschlagen, ein „Sich-Verlaufen“ in den Zeichen, wo es darum geht, intentional zu verfahren oder Absolutes zu versinnlichen.

Der Glaube an eine zeichenhaft verfaßte Welt verbindet die dekonstruktive mit der theologisch-hermeneutischen Perspektive, doch entfällt nunmehr die Orientierung an einem letzten Sinn. Benjamin etwa, der dekonstruktive Positionen in mancherlei Hinsicht vorwegnimmt, sieht in der überzogenen Zeichenhaftigkeit

² Vgl. außerdem Peter-André Alt, *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen 1995, und Eva Horn/Manfred Weinberg (Hg.), *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen/Wiesbaden 1998, sowie die schon ältere, aber immer noch instruktive Einführung von Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen ⁴1997, S. 28-65.

barocker allegorischer Texte einen Hinweis auf das Fehlen von Transzendenz. Im Gegensatz zum Goetheschen Symbol, das „Überweltliches im Nu offenbart“, „impliziert die Allegorie“ für Benjamin darüber hinaus „das Verfließen von Zeit“. (19) An die zeitlichen Implikationen des Allegorischen knüpfen vor allem strukturalistische Theoretiker an. So funktioniert beispielsweise für Lacan die Sprache deshalb allegorisch, weil in ihr das Benennen des Eigentlichen notwendigerweise scheitert und zugleich — ganz im Sinn von Quintilians „fortgesetzter Metapher“ — ein metonymisches Weiterdrängen des metaphorisch verfaßten Rede evoziert. Über strukturalistische Positionen hinausgehend, integriert Paul de Man in seine Überlegungen zur Allegorie den Aspekt der Selbstreferentialität, demzufolge die Allegorie die Distanz zu den ihr vorgängigen Zeichen und die daraus resultierende Unmöglichkeit, mit ihrem eigenen Ursprung identisch zu werden, stets mitdenkt.³

Daß die allegorische Literatur „die Brüchigkeit des sprachlichen Sinnentwurfs“ freilich „längst vor de Man markiert“ (30), zeigen eindrucksvoll Drüghs Textanalysen. So präsentiert Grimmelshausen im letzten Buch des *Simplicissimus Teutsch*, der *Continuatio*, gleich mehrere allegorische Passagen, die auf den ersten Blick wie ein „abschließender, sinnfixierender Kommentar“ zum Roman erscheinen, bei genauerer Untersuchung aber ein autoreflexives

Potential entfalten, indem sie auf die Aporien der textuellen Sinnerzeugung verweisen. (27) Drügh widerlegt die These, daß der Titelheld als literarischer Typus teleologisch angelegt ist oder gar eine Entwicklung im psychologischen Sinn durchmacht. Auch die Autorschaft des Simplicius entpuppt sich als Fiktion, da der Held aus lauter literarischen Versatzstücken zusammengesetzt ist. Als ebenso prekär wie das Ich des Romanhelden erweist sich die Welt, genauer: das von Gott geschriebene Buch der Natur. So entlarvt die Baldanders-Episode die in ihrer Bedeutung vermeintlich festgelegten Dinge als frei verfügbare Requisiten einer beliebigen Sinnproduktion, die sich keineswegs aus der Imagination eines autonomen Ichs speist, sondern „aus dem Fundus der Literatur und des biblischen Schrifttums“. (87) Erst der Wesensverlust der Dinge läßt diese als Variablen eines beständigen Wechsels erscheinen, so lautet die Lehre des Baldanders, als deren Fortsetzung und Überbietung sich der Schermesser-Diskurs lesen läßt. In diesem sieht Drügh mit guten Gründen die „dichteste poetologische Reflexion des gesamten Textes“, da der Diskurs nicht einfach als subscriptio der „Roman-pictura“ fungiert, sondern als autopoetische subscriptio, die aufgrund ihrer Komplexität selbst wieder auslegungsbedürftig ist. (89)

Stellt sich bei Grimmelshausen die göttlich-verbindliche Wahrheit als sprachabhängig heraus, so ver-

³ Vgl. in diesem Zusammenhang bes. de Mans einschlägigen Aufsatz *Die Rhetorik der Zeitlichkeit*, in: Paul de Man, *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. v. Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, Frankfurt/M. 1993, S. 83-130.

schiebt sich der Fokus des frühromantischen Umgangs mit der Allegorie auf die Variablen ‚Identität‘ und ‚Subjektivität‘. An die Stelle der Bibel als Grundlage des Weltbezugs rückt mit der Transzendentalphilosophie das reflektierte Ich. So gelangt Novalis In den *Fichte-Studien* zu der Einsicht, daß das Bewußtsein als zeichenhaft aufgefaßt werden muß und der Reflexion infolgedessen „keinerlei unreflektiertes Absolutes mehr logisch vorgeordnet“ werden kann. (137) Weil jedoch der Wunsch, aus den Zeichen hinauszugelangen und sich einem Absoluten anzunähern, gleichwohl präsent bleibt, wird die Allegorie in ihrer Ambivalenz zwischen „metaphorischem Versöhnungsanspruch“ und „metonymisch vorantreibender, unhintergebar Zeichenhaftigkeit“ zum „geeigneten systematischen Verankerungszentrum“ für Hardenbergs Denken. (155f.) Während der *Monolog* vorführt, daß allegorisches Sprechen eine „beständige Sinnerzeugung“ inszeniert, „die im Weitersprechen wieder außer Kraft gesetzt wird“ (179), rückt im *Heinrich von Ofterdingen*, der Drügh zufolge die „systematische Allegoriereflexion seines Autors romanhaft in Szene setzt“ (182), das künstlerische Selbstverständnis des Helden auf die Position des zu bezeichnenden Absoluten. Daß dieses Absolute nicht zu erreichen ist, zeigt freilich bereits Heinrichs Initialtraum, der weder „original“ noch „genialisch“ ist, sondern aus einem „Gewirr von medialen Inspirationsquellen“ besteht. (209) Besonders deutlich führt nochmals das fünfte Romankapitel, das sich in Gestalt der Erzählungen und Dialoge über den Bergbau der allegorischen

Grundfrage nach dem Ursprung widmet, vor, daß Heinrichs Selbstreflexion nicht bei sich selbst ankommt, auch und schon gar nicht in jener Passage, in der Heinrich sein eigenes Lebensbuch liest. Klingsohrs Märchen schließlich interpretiert Drügh in einer minutiösen Analyse der Erzählstruktur als eine Allegorie, die — ebenso wie die allegorischen Passagen im *Simplicissimus* — nicht einer Zentrierung des Sinns dient, sondern sich selbst „als Trope metafigurativ in Szene setzt“. (246)

Benjamin funktionalisiert, Drüghs Ausführungen zufolge, den Allegoriebegriff für die Lösung seiner um die Frage der Darstellbarkeit des ontologisch Letzten kreisenden sprachphilosophischen Überlegungen. Daß die menschliche Sprache im theologischen Sinn ‚gefallen‘ ist und daher nicht mehr an die göttliche Sphäre herankommt, zeigt Benjamin in seinem frühen Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. Im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* profiliert er dann den allegorischen Zeichenbegriff als reflektierte Umsetzung der Erkenntnis, daß die menschliche Sprache „ungeachtet aller Wünsche nach metaphysischer Begründung den Status der Immanenz nicht überwinden kann“. (322) Ineins damit entwickelt er den Gedanken eines Textverfahrens, das zwar „die Möglichkeit einer bruchlosen zeichenhaften Repräsentation aufgibt“, aber gerade „im Rahmen dieses eingeräumten Scheiterns das Dargestellte doch noch zu retten vorgibt.“ (ebd.) Der Begriff der Rettung bezeichnet demnach das „Paradigma einer Sprache“, die „den substantiellen Verlust des Dargestellten mit seiner medialen Aufbewah-

„Kommunikation zusammenfassen“ (304) Konsequenterweise wählt Benjamin für die Rekonstruktion der eigenen Vergangenheit in der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* das allegorische Darstellungsverfahren, denn die einzig mögliche Rettung der verlorenen Kindheit besteht in einer Sprache, die den zeichenhaft eingestandenen Verlust und den Wunsch nach Wiederherstellung des Verlorenen gemeinsam vergegenwärtigt.

Drüghs Schlußkapitel liefert kein gewöhnliches Fazit, sondern versucht anzudeuten, inwieweit „die Systematik der Allegorie auch Perspektiven auf Untersuchungsgegenstände liefern kann, die nur in einem weiten Sinne allegorisch zu nennen sind oder sich selbst sogar als ausgesprochen unallegorisch begreifen.“ (409) So ließe sich, Drügh zufolge, etwa für die Ästhetik zeigen, daß die angeblich „bruchlose Repräsentationsleistung des Symbols“ das „Produkt eines die wirklichen Zeichenpraktiken verschleiernenden Kunstdiskurses“ ist. (410) Daß etwa die Medien Bild und Film keine einfache Vergegenwärtigung des Dargestellten leisten, sondern lektüreartige Wahrnehmungsweisen erfordern, gehört längst zum wissenschaftlichen Konsens, wie Drügh exemplarisch u.a. an Überlegungen von Roland Barthes ausführt. Auch Historiographie und Ethnographie haben neueren Ansätzen zufolge (Drügh nennt beispielhaft Hayden White und James Clifford) allegorischen Charakter, da sie von kulturabhängigen Deutungsmustern geprägt sind. Nicht zuletzt hat das Nachdenken über die Allegorie auch ethische Implikationen. So läßt sich fragen, ob die Anders-Lesbarkeit der Welt nicht notwendigerwei-

se in einen umfassenden Relativismus mündet. Drügh bestreitet dies, indem er auf die im Umkreis des Dekonstruktivismus stattfindende, differenzierte Ethik-Debatte verweist. So betont z.B. Derrida, daß gerade die Reflexion über die Sprachabhängigkeit von Sinnentwürfen die Einsicht impliziert, daß auch in der Kommunikation keine vollkommene Verständigung möglich ist und daher „die Andersheit“ des Gegenübers stets „virulent“ bleibt. (428)

Drüghs Buch ist in mehr als einer Hinsicht lesenswert. Es bietet nicht nur eine instruktive Analyse kanonischer Texte über die Allegorie (die sich ihrer Klarheit wegen durchaus auch als Einführung eignet), sondern besticht darüber hinaus durch brillante Analysen der Primärtexte. Der Verfasser liest diese Texte mit einem am Dekonstruktivismus geschulten Blick, und das heißt, nicht primär ‚sinnzentrierend‘, sondern an den Aporien der vorgefundenen Sinnentwürfe orientiert. Den anspruchsvollen, z.T. labyrinthisch strukturierten Texten folgt Drügh bis in ihre feinsten Verästelungen hinein und macht die dabei aufgespürten Brüche und Unstimmigkeiten für die Analyse fruchtbar, in die er im übrigen auch die faszinierend vielfältige ikonographische und literarische Tradition der untersuchten Texte einbezieht. Äußerst geglückt ist nicht zuletzt Drüghs Bemühung, poetische Texte vor dem Hintergrund der theoretischen Überlegungen ihrer Autoren zu lesen und dabei zu zeigen, daß die Literatur keineswegs die in der Theorie aufgefundenen Widersprüche harmonisiert, sondern poetisch durchspielt und weiterdenkt und sich insofern, wie der Verfasser

im Schlußkapitel nochmals betont, als jenes Medium erweist, das die Reflexivität der Zeichen unabhängig

von der gerade herrschenden ästhetischen Ideologie am zuverlässigsten aufbewahrt.

Jörn Steigerwald (Gießen)

Neues zu E.T.A. Hoffmann. Sammelrezension¹

Am Weihnachtsabend des Jahres * begibt sich im Hause Tyß folgende Szene. Die Wärterin Aline hat für den zuvor in einer dunklen Kammer wartenden Peregrinus die Geschenke ausgebreitet und führt sie ihm nun vor:

„Nun“, erwiderte Aline, „hab ich’s so recht gemacht Peregrinchen? – Freuest du dich auch recht von Herzen mein Kind? – Willst du nicht all die schöne Ware näher betrachten, willst du nicht das neue Reitpferd, den hübschen Fuchs hier versuchen?“ „Ein herrliches Pferd“, sprach Peregrinus, das aufgezümmte Steckenpferd mit Freudentränen in den Augen betrachtend, „ein herrliches Pferd, echt arabische Race.“ Er bestieg denn auch sogleich das edle stolze Roß; mochte Peregrinus aber sonst auch ein vortrefflicher Reuter sein, er musste es diesmal in irgend etwas verfehlt haben, denn der wilde Pontifex (so war das Pferd geheiß) bäumte sich schnaubend und warf

ihn ab, dass er kläglich die Beine in die Höhe streckte.“²

Diese Szene zu Beginn des *Meister Flohs* beleuchtet die Schwierigkeiten, die die Lektüre Hoffmannscher Texte bereitet. Denn der Leser darf weder zu gerne sein Steckenpferd reiten, da ihn dieses sonst abwirft, noch darf er sich aufs Gesamte gesehen täuschen lassen und ein Steckenpferd für ein echtes Pferd halten. Zudem muß er in der Lage sein, die nicht immer einfachen Übergänge von Vorstellungen der Protagonisten, erzähltechnischen Täuschungen durch den Erzähler und perspektivischen Angaben durch Figuren bestimmen und trennen zu können, um sie dann wieder zu einem Ganzen zusammenzufügen, das die Unterschiede zu wahren weiß und Kontingenzen als solche benennen und aushalten kann. Daß dies nötig und möglich ist, haben zahlreiche Hoffmann-Forscher der 80er und 90er Jahre gezeigt, zudem wurde es

¹ Stefan Bergström: *Between Real and Unreal: a thematic study of E.T.A. Hoffmann's „Die Serapionsbrüder“*. New York u.a.: Peter Lang 2000, Klaus Deterding: *Magie des Poetischen Raums: E.T.A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild*. Heidelberg: C. Winter 1999, Detlef Kremer: *E.T.A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*. Berlin: Erich Schmidt 1999, Kenneth B. Woodgate: *Das Phantastische bei E.T.A. Hoffmann*. Frankfurt/Main u.a. 1999.

² E.T.A. Hoffmann: *Meister Floh*. In: ders.: *Späte Werke*. Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wulf Segebrecht. München, S. 678.

in zwei Habilitationsschriften³ der 90er Jahre nachdrücklich vor Augen gestellt. Eine nicht geringe Bürde müssen daher die neueren Monographien zu Hoffmann tragen, um den Erwartungen im Anschluß an diese Vorgaben – auch in Anbetracht des historischen Publikationsdatums der Jahrtausendwende – gerecht zu werden.

Detlef Kremer legt in seinem Buch *E.T.A. Hoffmann*, das die Reihe ‚Klassiker-Lektüren‘ im Verlag Erich Schmidt eröffnet, eine Fortführung seiner in der Habilschrift niedergelegten Thesen vor. Ziel dieser Reihe ist einerseits eine kritische Neulektüre bekannter Texte, die zu Revisionen alter Forschungspositionen führen soll, und andererseits eine Ausrichtung auf ein vorwiegend studentisches Lesepublikum, das diese Bücher für Seminar- und Prüfungsvorbereitungen nutzen soll. Es handelt sich demnach um einen konzeptionellen Spagat, der avancierte Lektüre und adäquate Vermittlung an ein breiteres Publikum auszuhalten hat. Das Buch selbst bietet diesen Vorgaben entsprechend einen Durchgang durch Hoffmanns bekannteste Texte, wobei ein Schwerpunkt auf den Märchen (*Der goldene Topf*, *Klein Zaches*, *Nussknacker und Mausekönig*) liegt. Beide Romane werden ebenfalls behandelt, wie auch *Der Sandmann* als einziges

Nachtstück, zudem die *Prinzessin Brambilla* und *Die Serapionsbrüder*, hier vor allem *Das Fräulein von Scuderi* und der *Meister Martin*. Dem Charakter eines Arbeitsbuches geschuldet oder gedankt ist die Gliederung der jeweiligen Kapitel, die zunächst Entstehung und Einflüsse, dann die zeitgenössische Rezeption sowie die Grundzüge der Forschung bietet, um daran eine eigene Lektüre anzuschließen. Diese Aufteilung ermöglicht eine gute Positionsbestimmung des Verfassers, der sich innerhalb eines Dreiecks befindet. So setzt er sich einerseits gegen die Studie von Claudia Liebrand ab, gegen deren Rekonstruktion einer ‚Welt‘ und ‚Kunst‘ vermittelnden Ästhetik er die Autonomie der Kunst setzt. Andererseits wendet er sich gegen den naiven Realismus von Positionen, die Hoffmanns Texte als Abbildungen der historischen und subjektiven Realität des Autors interpretieren, wie Kremer dies stellvertretend in der Arbeit von Stefan Ringel zu *Realität und Einbildungskraft* gegeben sieht.⁴ Die dritte – ungenannte – Position, der sich Kremer kritisch verpflichtet, läßt sich mit dem Etikett ‚poststrukturalistisch‘ fassen, wie sie zum Teil in den Kolloquiumsbanden der Stiftung für Romanistikforschung findet.⁵

Wie oben schon angedeutet stellen Kremers Lektüren nur bedingt Revi-

³ Siehe Detlef Kremer: *Romantische Metamorphosen*. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen. Stuttgart 1993 und Claudia Liebrand: *Aporie des Kunstmythos*. Die Texte E.T.A. Hoffmanns. Freiburg 1996.

⁴ Stefan Ringel: *Realität und Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns*. Köln / Weimar: Böhlau 1997.

⁵ *Romantisches Erzählen*. Hg. v. Gerhard Neumann. Würzburg 1995, *Jugend – ein romantisches Konzept*. Hg. v. Günter Oesterle. Würzburg 1997 und *Bild und Schrift in der Romantik*. Hg. v. Gerhard Neumann und Günter Oesterle. Würzburg 1999.

sionen dar. In einer zunächst überraschenden Einleitung zu *Lesen und Klassiker-Lektüre* legt Kremer sein Verständnis von Literatur dar. Er versteht vor allem romantische Literatur als autonome Gebilde, die eine hochgradige semiotische Komplexität und eine durchgängige Selbstreflexivität auszeichnet, die die Texte mit Widerstände ausstatten und zu wiederholter Lektüre auffordern, ohne deswegen eine abschließende ‚Wahrheit‘ bieten zu können bzw. wollen. Ein literarischer Text wird dann zu einem klassischen, wenn „dessen Vagheit und Wiederholungsstruktur eine narzisstische Erotik des Lesens anzieht, die sich bei aller Konzentration auf die Zeichenführung im Text die Streuung in halluzinatorischen Selbstbespiegelungen leistet“ (S. 13). Dafür stehen nun eben Hoffmanns Texte ein. Für die Lektüren selbst bedeutet dies vor allem ein Interesse an den Wiederholungsstrukturen und der Erotik des Lesens, die den Texten nach Kremer zu eigen ist. Die produktive Verbindung beider und damit Grundlegung für die Texte sieht er in der Hermetik bzw. Kabbala, die aber keineswegs den Schlüssel, sondern nur das Strukturmuster für die Texte abliefern. Diese Ubiquität der Kabbala führt zu Formulierungen, die der Vorgabe, eine studentenfreundliche Begleitlektüre zu sein, eher abträglich sind, da z.B. nachstehende eher (unfreiwillig) selbstironisch wirken: „Man muß nicht unbedingt Kenner der Alchemie, der Kabbala oder der Kunstgeschichte sein, vielleicht muß man nicht einmal die Anfangsgründe

einer romantischen Poetik der Imagination beherrschen, um die Lust am *Goldenen Topf* oder am *Nussknacker* zu haben“ (S. 94). Die meisten Lektüren bieten denn auch vor allem bereits vom Verfasser bekannte Thesen – so zum *Sandmann* oder zu *Prinzessin Brambilla* –, die meist nur geringfügig modifiziert sind und gelegentlich auf von ihm noch nicht besprochene Texte ausgeweitet werden. Ein Problem besteht dabei in dem Begriff der Lektüre, da es gerade in einem Lektürebuch produktiv gewesen wäre, exemplarische Textlektüre im eigentlichen Sinne vorzuführen und nicht wissenden Lesern eine Vernetzung darzubieten. So werden z.B. in der Dialogerzählung *Des Veters Eckfenster* die Aussagen der beiden Vetter miteinander verrechnet, ohne eine differenzierte Bestimmung der darin angelegten Positionen vorzunehmen. Auch hätte man gelegentlich gerne genauer erfahren, wie Hoffmanns „Poetik des ironischen Bruchs“ (S. 39) mit säkularen Versatzstücken aus Kabbala und Hermetik aussieht, d.h. worin und wie sich dieser Bruch abspielt, nachdem erst die Versatzstücke detailliert und gewinnbringend aufbereitet wurden. Besonders spannend hingegen wird die Lektüre, wenn Kremer Texte zum ersten Mal einer Lektüre unterzieht, wie dies beim *Fräulein von Scuderi* oder bei *Meister Martin* der Fall ist. Gerade bei ersterem ist seine These des Fetischismus sehr ergiebig und könnte zudem durch die neueren Forschungen von Hartmut Böhme⁶ zu diesem Komplex noch weiter angereichert

⁶ Siehe Hartmut Böhme: *Fetischismus im neunzehnten Jahrhundert*. Wissenschaftshistorische Analyse zur Karriere eines Konzepts. In: *Das schwierige neunzehnte*

bzw. unterfüttert werden. Als letztes noch eine Bitte im Namen der Benutzer: Statt einer theoretischen Legitimation des eigenen Verfahrens wäre ein allgemeiner Überblick über die Forschungslandschaft zu Hoffmann wünschenswert, die wohl von allen Seiten begrüßt werden würde.

Ein eingeschränkteres und zugleich viel ausgeweiteteres Erkenntnisinteresse an den Texten Hoffmanns hat Kenneth B. Woodgate in der überarbeiteten und übersetzten Fassung seiner Dissertation *Das Phantastische bei E.T.A. Hoffmann* an der Monash University (Melbourne). Er behauptet zunächst ein weitgehendes Defizit der deutschen Forschung bezüglich der verwendeten Begrifflichkeit, was er exemplarisch am Begriff des ‚Phantastischen‘ aufzeigt. Nach Woodgate wird ‚phantastisch‘ von der Forschung meist im Sinne von ‚phantasievoll‘ und ‚täuschend‘ gebraucht, gelegentlich auch mit ‚wunderbar‘ und ‚wunderlich‘ gleichgesetzt, ohne den semantischen Differenzen, gerade auch auf der historischen Ebene gerecht zu werden. Im Französischen hingegen ist ‚fantastique‘ nicht nur ein relativ fest umrissener Begriff, sondern steht auch definitorisch mit Hoffmann als Begründer der ‚contes fantastiques‘ in Verbindung. Die Problematik dieser Relation macht er an der Diskussion der 1830er Jahre in Frankreich fest, die einerseits permanent ‚fantastique‘ mit Hoffmann kurzschließt, aber dabei zu keiner wirklichen Bestimmung des Denotats kommen kann. Ähnlich sieht dies

andererseits in der aktuellen Forschungsdiskussion um ‚le fantastique‘ aus, da auch hier nur ein kleinstmöglicher Nenner für die Bestimmung des Begriffs zu finden ist, und ansonsten nur Diversifikation vorliegt. Das von Woodgate angewendete Verfahren besteht nun in einer Art Kehrtwendung, indem er das bisherige Defizit produktiv wenden möchte: wenn Phantastik und Hoffmann einen Nexus bilden bzw. quasi synonym sind, dann kann eine Rekonstruktion des Phantastischen in den Texten Hoffmanns die sinnvolle Grundlage einer umfassenden Theorie der Phantastik bilden.

Dafür interpretiert er zunächst das Märchen *Klein Zaches* als Paradigma von Hoffmanns Phantastik und bettet es dabei in den Rahmen der französischen Phantastikdiskussion ein. So folgt er z.B. Todorov, um die Möglichkeit einer allegorischen Lektüre auszuschließen, da diese die Spannung bzw. die hésitation zwischen den zwei ‚Welten‘ aufheben würde. Das Märchen erscheint letztlich als Kritik an der aufgeklärten Epistemologie mit den Mitteln der Epistemologie, die dadurch nicht über diese hinausgehen kann und will. Hoffmann ist eben kein Metaphysiker, der für den Wiedergewinn des Himmels oder einer Traumwelt plädiert, sondern fordert eine Neubewertung der materiellen Welt mit Hilfe der Phantasie, eine Verklärung der Realität. Erst dieser Schritt ermöglicht dann den Ausgang aus der epistemologischen Schleife, da an die Stelle einer rationalistisch-instrumentalen

Sehweise eine neue, bis dato undefinierte, eben phantastische rückt. Um hier zu einer Präzisierung zu gelangen und das Neue oder Neuartige begrifflich zu fassen, unternimmt Woodgate einen Durchgang durch die europäische Kulturgeschichte von den Vorsokratikern bis zu den Frühromantikern, um Begriff und Funktion der Phantasie in der Philosophie und den einzelnen Künsten nachzuverfolgen. Unternehmen dieser Art innerhalb einer größeren Studie eignen sich aber leider immer gut als Prokrustesbett und sind nur selten ergiebig oder gar lesenswert. Auch die vorliegenden fast 70 Seiten lassen sich darunter summieren, da der Gewinn nicht immer klar ist und vieles überflüssig oder einfach nur verwirrend wirkt. Eine Skizze der Diskussion zur Einbildungskraft um 1800 hätte wahrscheinlich mehr zur erhofften Klärung beigetragen. Dies umso mehr, als die Rekonstruktion des Phantastischen bei Hoffmann weitgehend ohne die vorhergehenden Zergliederungen auskommt. So wird zunächst eine Wortfeldanalyse und eine semantische Bestimmung des Begriffs geboten, die den Begriff mit dem ‚Wunderbaren‘, dem ‚Wunderlichen‘ und der Traumwelt in Beziehung setzt. Doch lässt sich hier keine neue Begrifflichkeit oder Neudenotierung des Begriffs festhalten, sondern nur ein relativ vager Gebrauch. Die eigentliche Ausformulierung des Phantastischen sieht Woodgate denn auch im literarischen Schaffen selbst gegeben, vor allem in der ‚Callotschen Manier‘, die für ihn das Prinzip der Phantastik darstellt. Hier findet sich die Neudefinition durch eine neue Namensgebung, die zwar nicht phantastisch heißt,

aber zumindest phantastisch ist. Calots Manier ist demnach ein rhetorischer Kunstgriff, eine Art der Beschreibung von ironischer Vieldeutigkeit, die es ermöglicht, gegensätzliche Welten und Elemente zu vereinen. Demgegenüber sind das ‚Serapiontische‘- und das ‚Eckfenster‘-Prinzip extreme Ausformulierungen von Sehweisen, die nicht der Hoffmannschen Phantastik zuzurechnen sind. Denn ersteres konzentriert sich zu sehr auf die inneren Bilder, während letzteres allein die äußeren Einflüsse beachtet. Nur die ‚Callotsche Manier‘ bietet sich nach Woodgate als Erklärungsmodell an, da es allein die Kombination von Bildern faßbar macht, und diese nicht ex nihilo schafft. Die von Hoffmann angewandte Technik läßt sich dann so zusammenfassen: „Er schöpft in seinen Werken aus den Idealen und Manifestationen der romantischen Bewegung, indem er sie als Quelle der Hoffnung darstellt. Doch gleichzeitig zeigt er ihre Mängel bei der Bewältigung einer nichtromantischen Welt auf“ (S. 247).

Betrachtet man von dieser Bestimmung aus die Studie, so erkennt man in ihr eine Fortschreibung der von Wulf Segebrecht geprägten Formel von ‚Heterogenität und Integration‘ in den Texten Hoffmanns. Neu ist dabei vor allem der Blick von Außen, der begriffliche Defizite der Forschung klar zu erkennen gibt und die dezidierte Anbindung an die französische Phantastikforschung. Allerdings ist es nicht wirklich schlüssig, warum allein ‚Callots Manier‘ als Ausdruck der Phantastik gelten kann, da dies mehr wie eine Erfüllung von externen Vorgaben erscheint, als wirklich begründet. Auch

wäre zu fragen, warum dann nicht das Capriccio *Prinzessin Brambilla* – wenn nicht sogar zentral – behandelt wird, das doch allgemein als Meisterwerk der Phantastik angesehen wird. Vielleicht wäre hier eine Übereinstimmung mit der Manier auch problematisch gewesen wäre.

Mit demselben Problem, wenn auch unter anderen Vorzeichen, beschäftigt sich die Dissertation von Stefan Bergström zum Status der *Serapionsbrüder: Between Real and Unreal*. Durch den Titel nur unzureichend ausgedrückt, ist der eigentliche Fokus der Studie eine Aufschlüsselung der phantastischen Themen in den *Serapionsbrüdern*. Dabei geht auch er von den Phantastiktheorien in Frankreich aus, um auf einer operativen Basis seine thematische Untersuchung vornehmen zu können. Sein Anspruch ist dabei gegenüber dem von Woodgate ungleich bescheidener: wo letzterer ansetzt und eine neue Theorie der Phantastik formulieren will, geht es ersterem allein um die präzise Verortung von Themen auf einer allgemein akzeptierbaren Argumentationsbasis. Dies führt dazu, daß er von Tzvetan Todorovs Überlegungen zur bzw. Strukturierungen der Phantastik ausgeht, die Defizite dann auch benennt, aber nicht in Form eines petty criticism dabei hängen bleibt, sondern diese durch Anbindung an weitere, anschließende Theorien fortführt. So findet sich im theoretischen Vorspann ein präziser Überblick mit produktiver Zusammenschau der Phantastik-Diskussion in Frankreich,

Polen, den USA und Deutschland, in dem die Besonderheiten und nationalen Argumentationsmuster vorgeführt und miteinander in Beziehung gesetzt werden. Darauf aufbauend legt er eine Beschreibung der Elemente der Phantastik vor den *Serapionsbrüdern* vor, die derjenigen Woodgates entgegengesetzt ist. Sieht letzterer in Callots Manier alleine die wahre Phantastik Hoffmanns, so erkennt Bergström – auf Todorov aufbauend – nur eine Versuchsform darin. Anders verhält es sich mit den *Nachtstücken*, die Woodgate ebenfalls weitgehend ausklammert; hier erkennen beide nur tentative Formen und keine richtige Ausprägung. Die *Serapionsbrüder* hingegen, die für Woodgate eine Extremüberformung darstellen, sind nach Bergström jedoch – gemessen an der vorher erstellten theoretischen Vorgabe – tatsächliche phantastische Erzählungen, die er im weiteren thematisch zu erschließen gründet. Er baut dabei auf der Studie von Vickie Ziegler⁷ auf, die erstmals über die Bedeutung und die Funktion der Rahmengespräche in den romantischen Novellensammlungen eine umfassende Studie vorgelegt hatte, und betont die wichtige und sinnvolle Verwobenheit von Rahmengesprächen und erzählten Geschichten. Die grundlegenden Themen der *Serapionsbrüder*, die z.T. auch die einzelnen Bände dominieren sind demnach erstens „Madness, Malady and Music“, zweitens „Devils and Vampires“, drittens „Female Saviors and Female Vampires“ und viertens „Ghosts,

⁷ Vickie L. Ziegler: *Bending the Frame in the German Cyclical Narrative*. Achim von Arnim's „Der Wintergarten“ & E.T.A. Hoffmann's „Die Serapionsbrüder“. Washington 1991.

Ghouls and Automats“). Die Einteilung ist logisch aufgebaut und durch die Lektüre von jeweils ausgewählten Erzählungen auch gut und leicht nachvollziehbar. Bergström erhebt dabei keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, sondern möchte allein eine genaue Basis für weitere Untersuchungen liefern, was ihm auch bestens gelingt. Dies führt dazu, daß man diese Studie nur bedingt als ‚großen Wurf‘ betrachten kann, doch ist sie durch ihre handwerkliche Präzision sicherlich ein Gewinn und leistet das, was sie sich im Vorwort als selbstgesetztes Ziel stellt. Daß durch sie weitere Fragen eher aufgeworfen als beantwortet werden, ist durchaus im Interesse des Verfassers.⁸

Versucht man von hier aus ein erstes Resümee – das vierte zu besprechende Buch ist eine Besonderheit, die außerhalb des bisherigen Rahmens steht – so läßt sich folgendes festhalten. Auch in der neuesten Forschung findet sich eine Fortführung der Diskussion, ob im Werk Hoffmanns nun eine Entwicklung stattgefunden habe, und wenn ja, worin diese dann bestehe, oder ob man eher von einem Modell mit einer gewissen Variationsbreite sprechen müsse. Üblicherweise wird nun versucht, diese Frage über biographische Daten bzw. Veränderungen festzumachen bzw. über eine Einteilung in Frühwerk, Hauptschaffenszeit und

Spätwerk. Dies führt mitunter jedoch zu merkwürdigen Konstruktionen, die dazu führen, daß der 38jährige Hoffmann der *Fantasiestücke* für das Frühwerk, während der 44jährige der *Serapionsbrüder* für das Hauptwerk und der 46jährige des *Meister Floh* für das Spätwerk steht. Diese Einteilung kann aber nicht wirklich überzeugen und birgt mehr Probleme in sich, als sie Lösungen anbietet. Dieses an Goethe orientierte Schaffensmodell sollte gerade bei einem Autor wie Hoffmann ad acta gelegt werden, da sie an der eigentlichen Problematik der Strukturierung bzw. Einteilung der unterschiedlichen Werke vorbeigeht. Deutlich wird dies besonders an der Problematik der Phantastik bzw. des Phantastischen in den Texten Hoffmanns. Gerade hier ist die Kritik der Auslandsgermanistik an der z.T. vagen Begrifflichkeit deutscher Forscher einleuchtend und erhellend, da sie die Problematik von Begriffstransfers klar vor Augen stellt. Allerdings dürfen dabei mehrere Aspekte nicht außer acht gelassen werden, die von der Transferforschung der letzten Jahre herausgearbeitet worden sind.⁹ Zum einen kann – wie Woodgate gezeigt hat – ein Begriff in einem Kulturkreis eine andere Bedeutung haben, als in dem benachbarten. Auch wenn scheinbar dieselben Begriffe verwendet werden, ist der Inhalt im neuen Kontext ein anderer. Zudem

⁸ Ein wirklicher Kritikpunkt an der Arbeit soll nicht verschwiegen werden: die Orthographie der fremdsprachigen Texte, d.h. der deutschen und vor allem französischen, ist derartig schlecht, daß sich in fast jedem längeren Zitat mindestens ein – z.T. entstellender – Fehler findet, was ärgerlich ist.

⁹ Michel Espagne / Michael Werner: *Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand*. In: dies.: *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*. Paris 1988, S. 11-34.

kann die Aufnahme eines Begriffes eine Akkulturation darstellen, d.h. eine bewußte Neubestimmung von Inhalten in einem neuen Kontext, um sie gegen bereits bestehende ins Feld zu führen. Gerade der Begriff ‚fantastique‘ eignet sich hierfür besonders, da er zeigt, wie aus einer Fehlübersetzung – aus *Fantasiestücke in Calots Manier* wird *Contes fantastique à la manière de Callot* – ein Kampfbegriff des französischen Feuilletons wird, um gegen Walter Scotts Erzählweise vorzugehen.¹⁰ Eine Rückübersetzung von ‚fantastique‘ in ‚phantastisch‘ müßte dann aber auch diese Transferleistungen miteinrechnen, ohne sie etwa als Defizitleistungen hintanzustellen. Ähnliches zählt auch für die Rezeption von Todorovs Theorie der Fantastik selbst, da deren eigentliches Interesse auf dem Wahrnehmungsakt der Ereignisse liegt, was Woodgate nicht bemerkt und Bergström zwar ausdrückt, ohne dem aber weiter nachzugehen. Auch könnte für eine weniger biographische Deutung, sondern mehr narratologische Lektüre der veränderten Schreibverfahren Hoffmanns ein Konzept fruchtbar gemacht werden, das Jonathan Culler bereits in den 70er Jahren unter dem Begriff der Naturalisation vorgestellt hat und das seitdem in der Narratologie mit Erfolg angewendet wird.¹¹ Demnach wird jede neue oder fremdartige Erscheinung in ein bestehendes Deutungsgefüge eingegliedert bzw. im Kontext eines bestehenden Bezugsrahmens gelesen. Die Naturalisation besteht nun in dem dabei angewen-

deten Verfahren, durch Evaluation, Hierarchisierung, Interpretation und Integration des Neuen das bereits Bestehende zu erweitern und damit die Alterität des Anderen zu reduzieren. Bezugnehmend auf die Fantastik würde die Frage dann eher lauten, wann die Naturalisation des Neuen in das ‚Wunderbare‘ nicht mehr möglich und stattdessen eine Transgression zur Phantastik vorhanden ist. Die neueren Monographien zur Phantastik leisten dies aber nur bedingt und erreichen auch nicht den theoretischen Stand vieler Aufsatzstudien der letzten Jahre zu Hoffmann. Dies mag damit zusammenhängen, daß die in den Monographien stets auftretende Frage nach Entwicklung oder Einheit eher hinderlich ist für detaillierte Studien, da sie den Blick zu sehr (ver)leitet, während in den Aufsätzen gerade dies wegfallen kann. Auch Kremers Buch ist hier positiv hervorzuheben, da in ihm nur eine Aneinanderreihung von Lektüren geboten wird, ohne daß eine – zwanghafte – Verbindung gesucht wird.

Die letzte hier zu nennende Neuerscheinung ist, wie schon gesagt, eine Besonderheit, da es dem Verfasser Klaus Deterding um nichts weniger geht, als mit diesem Buch eine neue Form von Literaturverständnis – oder gar –theorie zu begründen. Nach seinem Verständnis ist „Literaturwissenschaft [...] Strukturwissenschaft oder „Horizontale Wissenschaft“ (sic!), die über den Bretterzaun des eigenen Faches hinausblickt – in die ‚Runde‘ der Gei-

¹⁰ Elizabeth Teichmann: *La fortune d'Hoffmann en France*. Genf / Paris 1961.

¹¹ Jonathan Culler: *Structuralist Poetics*. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. London 1975.

stes-, Sozial- und Naturwissenschaftlichen Erkenntnis (der Rückkehr zu ihr)" (S. 329). Hoffmanns Werk ist durch die von Deterding postulierte Integrationsleistung das Manifest, das für dessen Botschaft steht: „Rückgewinnung der Anschauung in der Phantasie, im Humor, in der inspirierten Erkenntnis und schließlich im Kunstwerk" (S. 324). Die Beschäftigung mit Hoffmanns Werk – Deterding versteht darunter das Gesamtwerk, also Literatur, Zeichnung, Musik, Kritik, und private Aufzeichnungen – führt zur Aufnahme und Fortführung dieser Botschaft, die „im Zeitalter des bitter notwendigen Aufbruchs in das ökologische, das organische und das ganzheitliche Denken und Empfinden" (S. 324) nicht bedeutsamer sein könnte. Das Buch selbst ist der zweite Teil einer Triologie zu Hoffmann, in der eben das Gesamtwerk analysiert werden soll. War der erste Teil noch die Dissertation Deterdings im Fach Germanistik über *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei*

*E.T.A. Hoffmann*¹² und hatte damit noch einen tradierten literaturwissenschaftlichen Anspruch, so ist der zweite Teil Lektüre und Theoriebildung in einem. In diesem Sinne ist es auch logisch, daß er weder auf Kritik an seinen Thesen eingeht – wie dies z.B. Claudia Liebrand vornahm – noch daß er sich weiter mit der Forschungsliteratur der letzten 20 Jahre beschäftigt, sondern vor allem mit Sekundärliteratur wie Jean-F.A. Riccis *E.T.A. Hoffmann. L'homme et l'œuvre*¹³ arbeitet. Die Intention des Verfassers nach Rückkehr zu ganzheitlicher Erfahrung unter Einschluß aller Wissenschaften steuert auch die Analyse der Texte und führt z.B. bei *Meister Floh* zu Verweisen auf Mißstände in der modernen Astrophysik, die dort in der Mißachtung der Naturkonstanten durch den Menschen gesehen werden. Dergleichen überschreitet aber bei weitem die Bewertungskompetenz des Rezensenten. So sei hier allein die Besonderheit des Buches abschließend angezeigt.

¹² Klaus Deterding: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann*. Frankfurt/Main u.a. 1991.

¹³ Jean-F.A. Ricci: *E.T.A. Hoffmann. L'homme et l'œuvre*. Paris 1944.

Jörn Steigerwald (Gießen)

Bettine Menke: *Prosopopoiia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*.¹

Mitte der 1980er Jahre sorgte Friedrich Kittlers Habilitationsschrift *Aufschreibesysteme 1800 · 1900* für Furore, da in ihnen die bis dato kaum hinterfragten Basiskategorien wie ‚Werk‘, ‚Autor‘, ‚Geist‘ oder ‚Sinn‘ und ‚Bedeutung‘ historisch bearbeitet wurden. In dieser epochenmachenden Studie² behandelt er die beiden Umbruchssituationen um 1800 und um 1900, die seiner Analyse nach die Grenzwerte dessen bilden, was allgemein ‚Dichtung‘ genannt wird. Diese Dichtung selbst formiert sich, so Kittler, über neue Alphabetisierungs- und Literarisierungspraktiken sowie –pädagogiken, die zum Verschwinden der Materialität der Signifikanten und zur Oralisierung der Buchstaben führen. So entstehen um 1800 Bücher, die – in Kittlers schöner Formel – halluzinierbar wie Filme und interpretierbar wie Philosophien sind, während um 1900 technische Medien die Wörter zum alleinigen Medium von Psychoanalyse und Literatur werden lassen.

Seit Mitte der 90er Jahre gibt es auch auf Seiten der ‚Poststrukturalisten‘ (horribile dictu) Korrekturen an und Einwände gegen die ‚Aufschreibesysteme‘, die sich vor allem an der darin vorgenommenen Reduktion der Schrift auf ihre reine Materialität reibt. Dabei handelt es sich aber weniger um generelle Widersprüche als um Relektüren und Komplementierungen. Ihren gemeinsamen Artikulationsort fanden diese Antworten zunächst in dem von Gerhard Neumann geleiteten DFG-Symposium zum Poststrukturalismus, um von da aus auf verschiedenen Wegen weiterzugehen.³ So kritisierte einerseits Albrecht Koschorke die Nicht-Berücksichtigung der Semioseleistung der Schrift, während andererseits Bettine Menke die Vernachlässigung von deren Rhetorizität bemängelte. Beide Kritiken haben sich in der Zwischenzeit zu veritablen Büchern materialisiert und lassen so die Ergänzungen und Veränderungen deutlich vor Augen treten. Legte Koschorke schon mit *Körperströme und Schrift-*

¹ München: Fink 2000.

² Siehe dazu den historisch einordnenden Artikel: Kittler, Friedrich in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart / Weimar 1998.

³ Siehe Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart / Weimar 1997.

⁴ Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr*. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München 1999.

*verkehr*⁴ eine sehr umfangreiche Arbeit vor, so wird er darin von Bettine Menke spielend übertroffen. Ihre Studie erreicht mit fast 800 Seiten Text beinahe den doppelten Umfang und gehört damit wohl in die Klasse des germanistischen Superschwergewichts.

Menkes Impetus besteht darin, eine produktive Auseinandersetzung mit und zwischen dekonstruktiver Rhetorik und Medienanalyse zu führen, deren Ziel es ist, die Prosopopeia als romantische Modell für die Verstimmlichung des Textes und damit für seine Entrhetorisierung evident werden zu lassen. Um dies zu realisieren, führt sie einerseits tradierte, aber bis dato different behandelte Vorgaben zusammen und unternimmt andererseits auf dieser Basis ihre Lektüren zum Zusammenspiel von Text und Stimme. So folgt sie implizit der historischen Einordnung Kittlers von um 1800 / 1900 durch ihre Textauswahl, und bezieht sich explizit auf die zentrale Stellung der Prosopopeia (so de Mans Schreibweise) in der dekonstruktiven Literaturkritik. Dabei integriert sie zugleich die Diskussion zwischen de Man und Riffaterre über die Rhetorizität der Prosopopeia, um den Unterschied zwischen strukturalistischer und poststrukturalistischer Lektüre der Trope zu markieren. Gerade ihre Arbeit zeigt, wie Recht J. Hillis Miller mit seinem Diktum hat, in dem er die Prosopopeia als „master-trope of deconstruction“ apostrophierte.⁵

Dem folgend enthält die Studie eine doppelte, komplementäre Verfahrensweise aus Synthetisierung des theoretischen Gehalts dekonstruktiver Lektüren – vor allem Paul de Mans – und aus Lektüre romantischer und moderner Texte. Doch handelt es sich hierbei nicht um einen theoretischen Überbau, sondern um eine historisch gegebene Konfiguration. Denn das Ende der Rhetorik in der Poetik (Rüdiger Campe) und das Aufkommen der Ästhetik bedeutet nicht die Entrhetorisierung von literarischen Texten. Vielmehr muß von systemischen Verschiebungen gesprochen werden, die besonders die Faktur der Texte betreffen. In diesem Sinne präzisiert sie Kittlers These von der Oralisierung als Verstimmlichung der Texte, die selbst wieder rhetorisch ist. Das führt auch zu einer weiteren Differenzierung gegenüber den bisherigen Arbeiten über die romantische Verbindung von Literatur und Musik.⁶ Die genaue Lektüre der romantischen Texte zeigt, so Menke, daß das neue Ideal der Literatur bisher nur ungenau mit Musik wiedergegeben wurde, während es präzise mit Tönen zu bestimmen sei. Diese Unterscheidung ist für ihre Lektüren von großer Bedeutung, da Tönen zugleich für Nachklang und Resonanz stehen kann und darüber hinaus eine unvollkommene Wiedergabe, ein Stottern bezeichnet. Am wichtigsten ist jedoch, daß das Tönen auf eine konstruierte Stimme verweist, die gegeben wurde, und die nun im Text

⁵ Siehe J. Hillis Miller: *Versions of Pygmalion*. Cambridge / Mass. 1990.

⁶ Zu nennen sind hier besonders Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel 1978 und Christine Lubkoll: *Mythos Musik: poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i. Breisgau 1995.

in unterschiedlichen Figurationen erscheinen kann: derartige textuelle Konfigurationen sind die Memnon-Statue, die bzw. das Echo und die Sirenen.

Dieser These folgend liefert die Arbeit ein Panorama der Stimm-Figurationen in einzelnen Kapiteln, um die möglichen Formen der Prosopopeia aufzuzeigen und in den Texten lesbar zu machen. Die historische Perspektive wird durch eine kafkaesche Rahmung gewährleistet, in der jeweils ein Text – eingangs *Der Bau*, ausgangs *Josefine* – zentral behandelt wird. Das erste Kapitel zu Kafkas *Der Bau* bietet eine Exposition der folgenden Arbeit, da in einer intensiven wie extensiven Lektüre aufgeschlüsselt wird, wie sich der Text als Allegorie der Unlesbarkeit inszeniert. Gerade *Der Bau* als Doppel, d.h. als Text und als Konstruktionsprinzip macht deutlich, wie Täuschungen und Fehlgänge, aber auch Doppelgänger in dieser rhetorischen Konstruktion inszeniert werden und keine Lesbarkeit mehr erlauben. Zudem wird besonders in diesem Text die Frage: Wer spricht? virulent und hintertreibt alle Lektüren. Das zweite Kapitel geht von dieser zunächst auf den Kafka Text bezogenen Frage aus und entwickelt eine ‚stimmgeleitete Lektüre‘ anhand der Prosopopeia. Wird doch diese nach Geoffrey Hartmann als ‚giving a voice to the voiceless‘ verstanden. Allerdings ist dies nur ein Teil des Kapitels, da der weitaus größere und mehr als beachtenswerte Teil eine Zusammenschau

der Lektüren de Mans unter der Figur der Prosopopeia leistet und damit eine Synthese dekonstruktiver Lektüren bietet. Bemerkenswert sind hier allerdings zwei Momente, die bei der Lektüre unmittelbar auffallen. So setzt Menke die Prosopopeia als etymologische Zusammensetzung aus *prosopon* und *poien*, ohne darauf hinzuweisen, daß dies eben eine rein de Mansche Fassung ist, die nur von ihm und bei ihm gegeben ist.⁷ Auch wäre eine Auseinandersetzung mit neueren Kritiken am dekonstruktiven Verständnis der Prosopopeia wünschenswert gewesen, wie dies unlängst Inka Mülder-Bach⁸ anhand von Anselm Haverkamps Klopstock-Lektüre unternahm, da dies gerade für die historische Situierung ertragreich gewesen wäre. Das dritte Kapitel schließt wieder daran an, indem hier historische, d.h. romantische Figurationen – eben Memnon und Echo – vorgestellt und deren Form von Verstimmlichung und Rhetorisierung dargestellt werden. Abgeschlossen wird dieser eher theoretische Teil mit einem Exkurs zu barocken Echos oder genauer zur Echofabrikation in Athanasius Kirchers *Musurgia universalis*, die in Verbindung und Absetzung zum romantischen Tönen gelesen wird. Die folgenden drei Kapitel sind Lektüren ausgewählter Texte gewidmet, den *Nachklängen Beethovenscher Musik* von Clemens v. Brentano, der *Heiligen Cäcilie* von Heinrich v. Kleist und verschiedenen Sirenentexten. Innerhalb des letzten Teils wird zudem

⁷ Siehe Cynthia Chase: *Giving a name to a face*. In: dies.: *Decomposing figures*. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition. Baltimore / London 1986, S. 83-99.

⁸ Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert. München 1998.

noch eine Diskussion über die parallele Debatten über die Arabeske um 1800 geführt. Den Abschluß bildet dann erneut ein Kafka-Text, die *Josefine*, die das Verschweigen, das Verstummen als Form der stimmlichen Auslöschung beschreibt. Abgerundet wird die Arbeit noch durch einen Tafelteil und ein sehr nützliches Namens- und Sachregister.

Was hier in Kürze vorgestellt wurde ist materialiter aber über viele Hundert Seiten präzise, subtil und manchmal vielleicht auch ein wenig in den Gegenstand verliebt ausgebreitet, so daß dieses Referat allein nur einen ungenügenden Eindruck bieten kann⁹. Zudem hat der Umfang des Werkes Vor- und Nachteile, die für den Nachvollzug und den Lektüregewinn nicht unerheblich sind. Liest man die Schrift – wie der Rezensent – linear und vollständig, so bedarf man größter Konzentration, um wirklich alle Feindifferenzierungen, Allusionen und Nachhalle stets mitlesen zu können. Allerdings hilft für eine partielle Lektüre das Register hervorragend, so daß dem nur an einzelnen Phänomenen interessiertem hinreichend Hilfe geboten wird. Doch entgeht dem so lesenden die Stringenz der Arbeit, die keineswegs vernachlässigt werden darf. Denn durch eine große Anzahl an Digressionen, an stets differenzierenden Wiederholungen kommen Verschie-

bungen zustande, die einem punktuellen Leser wohl entgehen werden. Als Beispiel hierfür sei das ‚Echo‘ genannt, das nicht eine festgefügte Entität darstellt, sondern eine dynamische Figuration ist, die historischen Differenzierungen unterliegt. Gerade Menkes Strategie, die barocke Hall-Kunst und das romantische Tönen der Texte zusammenlaufen zu lassen, die sowohl spannend als auch ergiebig ist, würde einer solchen Lektüre wohl entgehen, da neben dem Begriff ‚Echo‘ noch eine Unzahl weiterer mitbedacht werden müßte, die sich erst im textuellen Mitvollzug erschließen.

Doch gelegentlich ist dieses verbindende Verfahren auch sehr anstrengend und nicht wirklich immer ist die Notwendigkeit der einzelnen Digressionen ersichtlich. So erfährt der Leser im Kapitel zu Kleists *Heiliger Cäcilie* zwar einiges zum eigentlichen Lektüregegenstand, doch ungleich mehr über die Macht der Musik bei Wackenroder, Tieck und Wackenroder/Tieck. Auch die hervorhebenswerte Lektüre der *Nachklänge* wird durch den Anschluß an eine Vielzahl weiterer Brentano-Gedichte merklich überdehnt. Zudem ist manchmal die Argumentation nicht klar nachzuvollziehen, z.B. wenn – um bei obigem Beispiel zu bleiben – einerseits eine Differenzierung zwischen dem romantischen

⁹ Besonders im ersten Kapitel fordert Bettine Menke von ihrem Leser größte Aufmerksamkeit, um ihre Sätze nachvollziehen zu können, da die (Logik der) Kursivierung, Apostrophierung und Morphosyntax manchmal schwer zu verfolgen ist. Siehe dazu: „Auf der Kehrseite des ‚Gesichts‘ des Baus/ des Textes ‚gibt es‘ – und gibt der *Bau* – eine Kontiguität von (reinem) Geräusch und Bau, in der sich die Stimme des ErzählerTiers (letztendlich) verlöre – wenn nicht der Text an der Stelle dessen endete, abbräche. Umgekehrt *hatte* sich die ‚Stimme des Textes‘ hier nicht *schon* verloren?“, S. 132.

Tönen und dem barocken Hallen dargelegt wird, andererseits aber viele oberflächliche bzw. ‚außwendige‘ Übereinstimmungen festgehalten werden, ohne daß allerdings auf den Unterschied von barocker Universalwissenschaft eines Jesuiten¹⁰ und dichterischer Produktion eines Romantikers eingegangen wird. Denn gerade die jüngsten wissenschaftlichen Forschungen um Technisierung und Mechanisierung beziehen immer mehr das Barock mit ein, so daß nach den langen Diskussionen um Romantik und Klassizismus bzw. Romantik und Aufklärung gerade die Frage nach Romantik und Barock spannend ist. Hierzu bieten die Lektüren und Überlegungen von Bettine Menke einen sehr fruchtbaren Boden, der reichen Ertrag verspricht.

Auch wäre im Anschluß an das von Kittler und Menke geleistete eine historisch-anthropologische Untersuchung darüber, was es heißt, Bücher ‚halluzinierbar‘ zu machen äußerst spannend, da damit ein umfassenderes Verständnis geschaffen werden könnte, ohne allein auf die Materialität oder Rhetorizität abzuheben.

So bleibt abschließend nur noch einmal zu sagen, daß Bettine Menke mit dieser Arbeit eine wahrlich umfassende Studie vorgelegt hat, die reichhaltigen Gewinn bietet. Ob der Länge von *Prosopopoiia* würde der Rezensent aber gerne, wie einst Hebbel nach der Lektüre von Stifters *Nachsommer*, die Krone Polens demjenigen versprechen, der wie er, das Buch ganz gelesen hat.

¹⁰ Zu Kircher siehe die Monographie von Thomas Leinkauf: *Mundus combinatus*. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602-1680). Berlin 1993.

Viola Hildebrand-Schat (Frankfurt am Main)

Karl Eibl: Das monumentale Ich – Weg zu Goethes ‚Faust‘¹

Einer lange Jahre geläufigen Auffassung der Faust-Forschung zufolge wurde die zentrale Gestalt des Goethe'schen Dramas – Faust – lange unter den Kriterien des unaufhalt-samen Aufstiegs gesehen.²

Ein solch linearer Aufstieg wird nun von dem ausgewiesenen Faust-kenner und Herausgeber der Goethe-Ausgabe aus dem Deutschen Klassiker Verlag Karl Eibl in seinem Buch *„Das monumentale Ich – Wege zu Goethes ‚Faust‘* gründlich in Frage gestellt.

Das ist an und für sich nichts vollkommen Neues, berücksichtigt man, daß bereits 1933 Wilhelm Böhme in seinem Buch *Faust der Nichtfaustische* Faust seiner Perfektibilität ent-hoben hatte, ja daß Goethe selbst in einer Ankündigung des Helena-Ak-tes in *„Kunst und Altertum“*³ deutlich macht, daß Faust sich seiner irdischen Beschränktheit zunehmend be-wußt und damit immer „unglücklicher“ wird.

Neu hingegen ist Eibls Ansatz an-hand Beobachtungen der poetischen Arbeit der im 18. Jahrhundert entste-henden modernen Individualitätspro-blematik gerecht zu werden. Hier spielt die neue Funktion der Poesie hinein, die als Mittel der Verarbei-tung von Problemsituationen die Probleme formuliert, die in unmittel-barem Zusammenhang mit der Indi-vidualitätsproblematik stehen.

Faust verkörpert gemäß des Luh-manschen Individualitätsmodells⁴ eine moderne Individualität, d. h. Indi-vidualität durch Exklusion, ein Subjekt, dem als Entsprechung nicht mehr nur die Gesellschaft sondern die ganze Welt gegenübersteht.

Daran schließt sich die Frage nach der Bestimmung des Einzelmen-schen, dem individuellen Ich in seiner Eigenart, deren Antwort in der Per-fektibilität liegen könnte, doch wird gerade diese in der hier erfolgten Neuinterpretation der Person Fausts dekonstruiert. Der neue Individua-

¹ Frankfurt 2000.

² Vgl. hierzu auch: Jochen Schmidt: *Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grund-lagen – Werk – Wirkung*, München 1999, S. 306-322. Schmidt geht hier der Ge-schichte der Faustfigur nach und zeigt vor dem Hintergrund der deutschen Ge-schichte, wie seit ihrer Vereinnahmung durch die Romantiker, Faust wechselweise zu einer Identifikationsfigur des tätigen Menschen stilisiert, aber ebenso auch kriti-siert wurde.

³ *Über Kunst und Altertum* VI/1, 1827.

⁴ Niklas Luhmann: *Individuum, Individualität, Individualismus*, in: ders.: *Gesell-schaftsstruktur und Semantik*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1989, S. 149-258.

litätsbegriff verwirft die noch 1748 von J. J. Spalding vertretene These, daß das Fleisch der Reinheit der Seele abträglich sei, weshalb die Vervollkommenung nur in der Ablösung von der Körperlichkeit erfolgen kann. Er tendiert hingegen dazu, Leib und Seele als Einheit zu begreifen. Die moderne Individualität kann in ihrer Einmaligkeit und Unauswechselbarkeit nur die Ewigkeit in Betracht ziehen. Doch ergeben sich daraus einige Probleme: erstens ist die Bestimmung des Menschen so nur über einen Glaubensakt herzustellen, der Vorstellung vom Fortleben der Seele, ihrer prinzipiellen Unsterblichkeit. Zweitens erweist sich Ewigkeit als zu wenig konkret für den sinnlichen Menschen. Goethe versucht diese Spannung, die sich zwischen Sinnlichkeit und Ewigkeit auftut, mittels des Symbolbegriffs zu überbrücken. Das Symbol strukturiert bereits die Wahrnehmung der Welt. (S. 61/62)

Indem Eibl Szene für Szene die beiden Teile des Dramas durchpflügt und die Rolle, die Faust in den einzelnen Handlungszusammenhängen spielt, hinterfragt, entwickelt er das Bild einer Person, die als ‚unbehaustes‘ modernes Individuum versucht, ihrem Leben einen Sinn zu geben. Faust ist ideologisch heimatlos geworden und hat damit die Funktion eines faustischen Menschen eingeübt. So kann auch das Drama nicht mehr in dem Sinne als Menschheitsdrama gelesen werden, als es ein exemplarisches Abbild des Lebens eines Menschen vorgibt.

Faust durchläuft nacheinander drei Sinngebungsebenen mit seiner

Liebe zu Gretchen im ersten Teil, der Hingabe an Helenas Schönheit und schließlich der im tätigen Handeln produktiven Phase am Schluß des Dramas.

In einer nach der anderen scheitert er. Das Liebeserlebnis endet mit der Tragödie von Gretchens Hinrichtung, die Faust, selbst mit Hilfe Mephistopheles, nicht auffangen kann.

Die Schönheit Helenas kann er nicht für sich gewinnen, da Helena nach dem Sturz ihres gemeinsamen Sohnes Euphorion sich in seinen Armen förmlich auflöst und so sich ihm entzieht.

Und selbst die produktive Tätigkeit Fausts, die in der Gewinnung von Neuland gipfelt, ist nur Schein, da die wirklichen Fortschritte hierin nachts durch magische Kräfte vollzogen werden und mitnichten Fausts Werk sind. Fausts verbaler Tatwille, der bereits im ersten Teil sich Geltung verschaffte, überläßt sich auch hier bedenkenlos der Ausführung durch die schwarze Magie.⁵ Das Trügerische und Wahnhafte, das in Faust Kolonisierungsarbeit hervortritt, wurde in der Faust-Interpretation häufig übersehen.

An zentraler Stelle steht die Unendlichkeitsthematik, die in der Rahmenwette, der Wette, die Gott mit Mephisto über das Wesen des Menschen abschließt, ihren Ausgang nimmt, sich aber durch das ganze Drama zieht. Eibl zeigt, daß schon im Liebesdrama Gretchens Hingabe an Faust auf einer von beiden unterschiedlich aufgefaßten Terminologie von ‚Liebe‘ und ‚ewig‘ beruht und so das Gefühl von Unendlichkeit, an ei-

⁵ Vergl. Werner Keller: Goethes literarisches Spätwerk, in: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 14, Wiesbaden 1982, S. 456.

ne konkrete Person oder einen Gegenstand gebunden, doppeldeutig wird.

Bereits mit dem Prolog im Himmel wird das Spannungsfeld, dem Faust als Individuum ausgesetzt ist, angesprochen. Hier wird mit der Sinnhaftigkeit, die dem Menschen zukommt, die Vollkommenheit der göttlichen Schöpfung in Frage gestellt, was in einer Wette zwischen Mephisto und Gott, die an Faust ausgetragen werden wird, entschieden werden soll. Damit ist auch Faust seiner Funktion als der Repräsentant des Menschengeschlechts enthoben. Aus dem Schutze des Herrn entlassen, muß er sich selbst auf die Suche nach seiner Bestimmung begeben.

Der Eingangsmonolog, den Faust in seiner Studierstube führt, zeigt einen ratlosen, wenn nicht verzweifelten Menschen, der bereit ist, sich den Freitod zu geben, dann aber, zurückgehalten durch Erinnerungen an seine Kindheit, ins Freie hinausdrängt, um der Enge des Raumes, vor allem aber dem Bewußtsein seiner menschlichen Beschränktheit, zu entkommen. Es sind der „fremde Stoff“, der Trödel, der ihn umgibt, die seine Integrität als selbstbestimmte Person bedrohen. Faust sucht die Totalität. Alles was dazwischen liegt, wie die Welt der Dinge, kann er nur als Bedrohung seiner Integrität empfinden.

Die zahlreichen Inkonsistenzen, die sich über die Person Fausts hinaus im Drama auftun, stellt Eibl, ausgehend von der Entstehungs- und Sozialgeschichte, in einen neuen Deutungszusammenhang, um so die brüchig gewordene Logik für den Leser wieder herzustellen.

Der seit spätestens dem 16. Jahrhundert durch Volksbücher und mündliche Tradierung im Volk bekannte Fauststoff erleidet bei der Übernahme in die „gepflegte“ Literatur Einbußen, und bestimmte Figuren, wie beispielsweise die des Teufels, verlieren ihre Abbildungsqualität und werden zu Symbolen, was zur Folge hat, daß auch die Motivationsstrukturen umgestellt werden müssen.

Brüche, die sich bereits im ersten Teil des Dramas auftun, wie fehlende Charakterkonstanz der Hauptfigur, die Schwierigkeit, den Geist, den Faust in der Szene „Wald, freies Feld“ anruft, näher zu bestimmen und die Bedeutung der Walpurgisnachtszene innerhalb des Dramenverlaufs erklärt Eibl mit der langen Entstehungszeit des Dramas, den verschiedenen Bearbeitungsstufen und der Integration von Elementen, die aus volkstümlichen Faustdarstellungen übernommen wurden, aber in dem neuen Zusammenhang, in den Goethe den Stoff gestellt hat, ihre ursprüngliche Funktion verloren haben. Anhand anderer Faust-Stoffbearbeitungen des 19. Jahrhunderts macht er die zentralen Strukturen deutlich, wie das Zwei-Frauen-Schema, aber auch die Verdammung der Faust-Figur, die allerdings bei Goethe nicht stattfindet. Im Gegenteil: hier wird Faust erlöst, obwohl er es nicht verdient hat. Das ist eine von zahlreichen Fragen, die zum Verständnis des zweiten Teils nicht gerade beitragen. Neben zahlreichen Anspielungen und Zweideutigkeiten fehlt es bei der Darstellung von Handlungen oft an sinnigen Widerspielen, an Zielwille oder Widerstand, der ihnen entgegengesetzt werden könnte. Für die Aufführungs-

praxis kommt mit den fehlenden Regieanweisungen eine technische Erschwernis hinzu. Diese Kargheit an Regie verlangt dem Leser ein hohes Maß an Phantasie ab, um die Zusammenhänge wahrzunehmen. Ohnehin setzen sich die einzelnen Szenen kühn über alle Theaterkonventionen hinweg. Der zweite Teil ist zwar arm an Handlungen, aber reich an Vorgängen (S. 164).

Anhand von Parallelstellen zwischen zweitem und erstem Teil zeigt Eibl, daß Faust in seiner Entwicklung nicht wirklich weiter gekommen ist. Wie der erste so beginnt auch der zweite Teil mit einer inneren Unruhe, die ihn bedrängt, wieder ist Hintergrund der Szene die Enge einer gotischen Stube. Das Liebesabenteuer des ersten Teils liegt hinter ihm, hat ihm aber keine Befriedigung gegeben. Auch nachdem er im zweiten Teil die Schönheit, verkörpert in Helena, für sich gewonnen hat, muß er erkennen, daß sie sich nicht problemlos ins Leben integrieren läßt, widerspricht Fausts Absicht doch der von Kant geforderten Interesselosigkeit als Grundbedeutung des Schönen.

Nachdem Faust Helena durch Zaubermacht, oder vielmehr einen technischen Trick, die sogenannte Phantasmagorie, als schönen Schein heraufbeschworen hat, begibt er sich im weiteren Verlauf des Dramas auf die Suche nach ihr. Zentrale Frage der gesamten Helena-Thematik ist die nach der Integration des Schönen in den Lebensvollzug (S. 214). In

den Paralipomena, die sich für manche Sinnzusammenhänge als wertvolle Quelle erweisen, findet sich ein Hinweis auf eine Szene, in der Faust als ein zweiter Orpheus in die Unterwelt hinabsteigt, um Helena loszubitten.⁶ Im fertigen Drama tritt sie „einfach so“ in Erscheinung. Wie schon im Spiegelbild der Hexenküche des ersten Teils entzieht sich auch hier der Moment der Zeugung von Schönheit der Wahrnehmung.

Der Helena-Akt, von Goethe selbst als „klassisch-romantische Phantasmagorie“⁷ bezeichnet, vereint gegensätzliche Komponenten, die mit Faust und Ritterburg in romantischen, mit Helena in klassischen Elementen gipfeln. In diesem Zusammenhang prägt Goethe den Begriff der „Weltliteratur“, der den Gedanken bezeichnet, „daß hinter allem Historischen und Kontingenten ein gemeinsames Allgemeines und Notwendiges liegt.“ (S. 239)

Die klare Untergliederung des Buches in Kapitel und Unterkapitel erleichtert den Nachvollzug des Dramenverlaufs unter den durch die Kapitelüberschriften vorgegebenen Gesichtspunkten. Im Anhang sind neben verständnisfördernden Hinweisen zur Versemantik im ‚Faust‘, einem Überblick über die Entstehungsgeschichte und einem Abdruck der Paralipomena I eine Konkordanz von Urfaust, Faust-Fragment und ‚Faust‘ I sowie eine Zusammenstellung von Textausgaben und Kommentaren versammelt.

⁶ Antecedenzien-Paralipomenon, Dez. 1826. Transkription und ausführlicher Kommentar bei Anne Bohnenkamp: „... das Hauptgeschäft nicht aus den Augen lassend“. Die Paralipomena zu Goethes ‚Faust‘, Frankfurt am Main, 1994.

⁷ Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Albrecht Schöne, II 10, S. 421.

Heinrich Pacher (Mannheim)

Renate Homann: *Theorie der Lyrik*.¹

Angesichts ihrer andauernden Krise versuchen Germanistik und Literaturwissenschaft, sich durch Neubestimmungen ihrer gesellschaftlichen Funktion in die schöne neue Welt der „Wissens- und Informationsgesellschaft“ hinüberzuretten. Nachdem das sozialwissenschaftliche Paradigma an Attraktivität eingebüßt hat, setzt man inzwischen zunehmend auf das einer „Medienkulturwissenschaft“. Demgegenüber befindet sich Literaturwissenschaft als Kunstwissenschaft in der Defensive². Eigentlich verwunderlich angesichts der in jüngster Zeit diagnostizierten „Aktualität des Ästhetischen“; möglicherweise hat die Philologie, indem sie sich weitgehend aus der laufenden Ästhetik-Diskussion herausgehalten hat³, eine wichtige Chance verpaßt, um auf die Relevanz des kunstwissenschaftlichen Ansatzes aufmerksam zu machen.

Die *Theorie der Lyrik* der verstorbenen Münchener Literaturwissenschaftlerin Renate Homann erscheint in Anbetracht dessen auf den ersten Blick als eine erfreuliche Ausnahme.

Im Streit um Kunst- und Kulturwissenschaft bezieht die Verfasserin Stellung, indem sie der von ihr beklagten „systematischen Nivellierung“ (13) der immanent-ästhetischen Perspektive der Literaturwissenschaft die These entgegensetzt, daß sich nur über eine Analyse der „Binnensicht“ von Literatur ihre „Außensicht“ und damit ihre gesellschaftliche Funktion bestimmen ließe. Dabei setzt sie dann zunächst doch außerhalb der Literatur an, nämlich bei der Frage nach einer Vermittlung zwischen den aufgrund ihrer Heterogenität miteinander in Konflikt tretenden autopoietischen Teilsystemen, in die sich die moderne Gesellschaft ausdifferenziert hat. Entscheidend dabei ist, daß Ausdifferenzierung als Inbegriff von Modernität nicht rückgängig gemacht, die Differenz der gesellschaftlichen Teilsysteme nicht eingeschränkt wird. Ging es den bedeutendsten Konzeptionen des französischen Postmodernismus um eine Rettung der Differenz, so wagt die Verfasserin den Schritt darüber hinaus, wobei

¹ Renate Homann: *Theorie der Lyrik. Heautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne*. Frankfurt/M. 1999.

² Vgl. die von Wilfried Barner angestoßene Kontroverse über das Selbstverständnis der Literaturwissenschaft im Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft Bde. 41 ff., 1997 ff.

³ Ein herausragendes Gegenbeispiel ist Karl Heinz Bohrer, vgl. zuletzt: *Die Grenzen des Ästhetischen*. München/Wien 1998 (Edition Akzente).

sie eine in Adornos Ästhetik zentrale Frage aufgreift: Wie läßt sich aus heterogenen Einzelementen ein Ganzes organisieren, ohne daß ihnen Gewalt angetan und sie in ihrer Differenz nivelliert werden? An dieser Stelle kommt der von Homann vorgeschlagene Begriff der Verfassung ins Spiel, einer „Selbstorganisation, die sich angesichts der Unvermitteltheit zwischen den Subsystemen in der Erfindung inter-systemischer Regeln konstituiert“ (95). Deren „Organon und Modell“ (392) ist – auch darin ist die Verfasserin Adorno nahe – in der Kunst, insbesondere aber in der Binnensicht moderner Lyrik zu suchen, denn in dieser organisiert sich Sprache neu, indem sich heterogene Sprachordnungen aneinander abarbeiten und in „verfaßte Heterogenität“ (220) überführt werden.

Das Modell einer solchen Selbstorganisation der poetischen Sprache versucht die Verfasserin unter Rückgriff auf die ästhetischen Konzeptionen von Kant, Schiller und Schlegel zu rekonstruieren. Bei Kant manifestiert sich Homann zufolge Ausdifferenzierung in der strikten Trennung von theoretischer und praktischer Vernunft; in der *Kritik der Urteilskraft* kommt der heautonom reflektierenden Urteilskraft die Funktion zu, eine Vermittlung zwischen den beiden Bereichen zu finden, um so die Einheit der Vernunft neu zu organisieren. In dem das Urteil über das Erhabene bestimmenden „Widerstreit“ zwischen den Erkenntnisvermögen (KdU § 27) sieht Homann ein Modell von zwischen den Systemen – hier: zwischen den heterogenen Erkenntnisvermögen – vermittelnder „Verfassung“: aus der für den Verstand unfaßbaren Heterogenität der

Anschauungen der Einbildungskraft wird über eine „Selbsttransformation“ der praktischen Vernunft (132) die „Neuorganisation der Vernunft als ganzer“ (134) möglich.

Kann man Homanns Annäherung an Kant durchaus einen fruchtbaren Kern zugestehen, so fällt an ihren Ausführungen zu Schiller und Schlegel eine zunehmende Gewaltsamkeit der Interpretation auf. In Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* sieht die Verfasserin eine Übertragung von Kants Ästhetik des Erhabenen auf die Dichtung. Die Grundlage dafür ist aber recht schmal. Das Verhältnis der beiden von Schiller konstruierten Typen von Dichtung wird als eine „Querelle“ in Analogie zum Kantischen Widerstreit der Erkenntnisvermögen interpretiert, wobei Kants Begriff der praktischen Vernunft dem Schillerschen der sentimentalischen Dichtung entsprechen soll. Dagegen sieht die Verfasserin darin, daß Schlegel im *Studium*-Aufsatz die moderne Dichtung nicht der antiken als gleichrangiges „Kontrastparadigma“ gegenüberstellt, sondern im Gegensatz zu Schiller der antiken Dichtung normativen Charakter zuspricht und ihr die moderne unterordnet, einen „methodische[n] Rückfall“ (313) hinter Schiller, weil so eine „Querelle“ von auf gleicher Ebene angesetzten literarischen Paradigmen verhindert wird. Daß sich in Schlegels Poetik Anzeichen dafür fänden, daß „Prozesse der Theoriebildung wie Verfassungsprozesse zu behandeln“ seien (ebd.), wird von Homann alles andere als überzeugend dargelegt; jedenfalls ist die Bemerkung im *Studium*-Aufsatz, jede Bildung der griechischen Poesie sei „die vollständige

Anschauung eines echten Begriffs“⁴, kaum in dem Sinne zu verstehen, daß „Schlegel [...] die griechische Poesie zum Konstituens der gesuchten modernen Theorie [utilisiere]“ (325), und eine „‘Querelle‘ der modernen Literatur mit der alten Mythologie“ (347 ff.) in der Weise, wie sie die Verfasserin in der *Rede über die Mythologie* ausmacht, wird man dort vergeblich suchen.

Der Leser des Buches hat sich in einem Gewirr von „Stufen“, „Schritten“ und „Ebenen“ zurechtzufinden, die umständlich aus den theoretischen Texten herausdestilliert werden, wobei der Erkenntnisgewinn kaum erkennbar ist. Daß hier eine Theorie der Lyrik nicht anhand von Lyrik, sondern aus Bausteinen älterer ästhetischer Konzeptionen entwickelt wird und dies über hunderte von Seiten hinweg, ohne auch nur auf ein einziges Gedicht einzugehen, hat eine beinahe schon schwindelerregende Abstraktheit zur Folge. Im übrigen ist zu bezweifeln, daß sich die Begriffe und Denkmotive, die Homann den Schriften ihrer drei Kronzeugen entnimmt, ohne weiteres auf literarische Texte übertragen lassen. Etwa wenn in der Übertragung auf die Literatur aus der Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils bei Kant eine „Zustimmung aller anderen Literaturen“ (212) wird, oder die Schillersche Antithese von naiver und sentimentalischer Dichtung sowohl mit der Kantischen „Differenz in der ästhetischen Duplizität der praktischen Vernunft“ (213) als auch mit dem Verspoetischen und

dem Prosaischen, in denen Homann die „Grundkomponenten der lyrischen Rede“ sieht (536 ff.), gleichgeschaltet werden. Ebenso macht die Kantische Unterscheidung von Autonomie und Heautonomie eigentlich nur innerhalb des Kontextes, in dem sie in der Einleitung der *Kritik der Urteilskraft* eingeführt wird, Sinn und läßt sich kaum auf die Literatur übertragen. Die umständlichen Ausführungen kommen einem vor wie eine eifrig bemühte Theorie-Bastelei, bei der über weite Strecken die Fühlung mit dem Gegenstand dieser Theorie – eben der Lyrik – umgangen wird; das Ergebnis ist ein äußerst labiles Gebilde, das wiederum nur um den Preis der Gewalttätigkeit der Konfrontation mit konkreten Gedichten standzuhalten vermag.

Das zeigt sich in den Analysen von Gedichten Celans im letzten Teil des Buches. Sie lassen sich von dem methodologischen Prinzip einer radikalen Selbstreferentialität leiten, wonach einziger Inhalt von Lyrik der Prozeß ihrer Selbstkonstituierung sein soll. So verweisen die in Celans *Todesfuge* begegnenden Worte „wir“ und „er“ gar nicht auf die Juden und den Tod als „Meister aus Deutschland“, sondern auf das Verspoetische und das Prosaische (538) – und damit wiederum auf das Naive und das Sentimentalische (536). Eine solche Analyse kulminiert dann in kuriosen Formulierungen wie: „Sie [scil. die „Querelle“ zwischen den literarischen Paradigmen] tötet das Naive und in der Folge dessen auch die Naiven, die ‚wir‘.“ (549)

⁴ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Paderborn, München, Wien, Zürich 1958 ff., Bd. I, S. 307.

Das eigentlich Fatale besteht darin, daß die Verfasserin das, was sie mit Nachdruck ausschließt, durch die Hintertür wieder einführt: der theoretische Zusammenhang wird eben nicht gewaltlos aus dem Einzelnen entwickelt, sondern es gilt umgekehrt ein Primat des Ganzen, dem die herangezogenen theoretischen und poetischen Texte unterworfen werden. Diese Fatalität wird dadurch nicht geringer, daß Homanns Konzeption in einigen ihrer Motive durchaus den Punkten nahe ist, an denen Literaturtheorie und Ästhetik heute anzusetzen hätten; stellvertretend genannt sei der Begriff einer Selbstorganisation und Selbstgesetz-

gebung von Kunstwerken. Was die politischen Implikationen von Homanns Konzeption anbelangt, so stellt sich die Frage, woher die Verfasserin den Optimismus nimmt, mit dem sie eine „neue Ordnung“ von Gesellschaft beschwört, in der Probleme wie Globalisierung und ökologische Katastrophe gelöst werden könnten (182 f.). Ist Homanns *Theorie der Lyrik* nicht zuletzt als ein Versuch zu verstehen, den Intellektuellen aus ihrer Ohnmacht zu verhelfen, so ist er blind für die Bedingungen dieser Ohnmacht. Eine Gesellschaft, die in Kunst ihr Modell erkennen würde, ist heute weiter entfernt denn je.

Michael Wetzel (Kassel)

Kleists Entsetzen über Ersetzbarkeit¹
Zu Justus Fetschers: Verzeichnungen. Kleists „Amphitryon“
und seine Umschrift bei Goethe und Hofmannsthal.¹

Kleists „Lustspiel“ *Amphitryon* steht in einer langen Reihe von Wiederaufnahmen eines Themas von anhaltendem Interesse in der abendländischen Kultur: der Frage nach der *Identität*. Die Epoche um 1800 hat mit dieser Frage natürlich eine besondere Neigung für das romantische *Doppelgänger*motiv verbunden, in der vor allem die Anstrengungen der Transzendentalphilosophie Kants und Fichtes um die Bestimmung eines unerschütterlichen Grundes des subjektiven Selbstbewußtseins kolportiert werden sollten. Aber es geht bei Kleist noch um mehr: Es geht um die Erschütterung überhaupt der Ordnungen, die einem jeden Ding seine besondere Stelle und damit seinen individuellen Wert zuweisen, die Identität qua Differenz festlegen. Die Identitätskrise bei Kleist ist eine strukturelle: Es geht um das *Entsetzen* über die *Ersetzbarkeit* vor allem am Ort scheinbar unverwechselbarer Einmaligkeit, nämlich dem Ort der Liebe.

Justus Fetscher ist in seiner groß angelegten Studie zum Amphitryon-Motiv (nicht nur bei Kleist) dieser Austauschbarkeit auch der historischen Schauplätze und motivischen Kontexte gefolgt. Thema ist m. a. W. nicht nur das Maskenspiel der Ver-

doppelung und Ersetzbarkeit von Liebhabern, sondern auch die nicht abreißende Kette von Wiederaufnahmen der Behandlung des mythologischen Stoffes der ursprünglichen thebanischen Fabel über die göttliche Abstammung des Herakles. Kleist selbst indiziert sein Stück als „Lustspiel nach Molière“, Fetscher zitiert Forscher, die bei ihrer Zählung der Versionen auf weit über 50 gekommen sind. Aber nicht numerische Nuancen interessieren den Autor, sondern die „intertextuelle Arbeit“, die im Fortschreiben der diversen Interpretationen des Stoffes investiert wurde. Der Titel der Arbeit, *Verzeichnungen*, ist so über seine skripturale Metaphorik hinaus auch im astromischen Sinne zu lesen, als Eindeutschung des Terminus der *Aber-ration*, der Abweichung/Abschweifung einer Konstellation, die als begriffliche Konfiguration – im Sinne Benjamins – zu verschiedenen Zeitpunkten ganz unterschiedlichen Auf- und Verzeichnungen unterliegt.

Nicht von ungefähr zieht daher den Umschlag des Buches das Bild eines Paares unter dem sprichwörtlich bestimmten Himmel, dessen stellare Lichterfülle allein im Jetzt der Erkennbarkeit von der vielleicht schon zugrundegegangenen Mäch-

¹ Köln/Weima/Wien (Böhlau) 1998.

tigkeit der Sternbilder zeugt. Justus Fetscher verfügt über die in diesem Sinne übertragen gesprochen literaturgeschichtlichen Verzeichnungen des ursprünglichen Lichts der Wahrheit seines Gegenstandes mit einer über die akademischen Entstehungsbedingungen einer Dissertation weit hinausgehenden Souveränität, die an den Enden der Parabel die interlineare Botschaft des Gleichnisses von Doppelgängertum und Liebestausch zur Lesbarkeit verhält. Konkret hat sich die Arbeit eine dreifache Aufgabe gestellt, nämlich anhand einer philologisch „mikrologischen“ Lektüre von Kleists *Amphitryon* zugleich eine Rekonstruktion der literarischen Konzeptualisierungen des mythopoeischen Themas von der Antike bis hin zur Gegenwart filmischer Verarbeitung zu leisten, die darüber hinaus in der *Spurensicherung* der kleistschen „Zitattechnik“ das Modell einer „restlosen Anverwandlung“ des historischen Textes zur Diskussion stellt, wie sie exemplarisch von Goethe und Hofmannsthal literarisch geführt wurde.

Das Buch ist klar in vier Teile gegliedert. In den ersten beiden wird die These vom Mißlingen der Liebe in Kleists Drama aufgrund eines ubiquitären Scheiterns der Verständigung exponiert und die Vorgeschichte des Stoffs – vor allem im Verhältnis Molière-Kleist – zur Disposition gestellt. Angesprochen wird dabei sowohl das Verhältnis zwischen Biographie und Werk als auch die Selbstreferenz des Sosias-Motivs bezüglich der gesellschaftlichen Stellung des Dichters. Der dritte Teil leistet dann ein *close-reading* von Kleists Text entlang der einzelnen Figuren des Stücks, wobei – im Sinne

der zugrundeliegenden Behauptung scheiternder Kommunikation – speziell die aporetischen Züge verfolgt werden: u. a. das Herabsinken der Erotik zur tierischen Sexualität, das „düstere“ Familienbild im Wechselspiel von Liebe und Krieg, die Kontamination von Zerstörungswunsch und -angst im Katastrophischen und Apokalyptischen, die Rückführung von Krankheiten auf Kränkungen narzißtischer und ödipaler Natur, die durch das Doppelgängerspiel der Götterväter ausgelöst werden. Im vierten und letzten Teil schließlich wird gewissermaßen die Wirkungsgeschichte von Kleists *Amphitryon* speziell anhand des Alkmene-Komplexes in Goethes *Wahlverwandtschaften* und *Wanderjahren* sowie in Hofmannsthals Dramatik analysiert, die dann entsprechend der Jahrhundertwendenthematiken mehr Gewicht auf den Ödipus-Mythos legt.

Wie bereits betont beherrscht der Autor die Mannigfaltigkeit all der mitthematisierten Motive souverän und gewährt dem Leser eine spannende und anregende Lektüre. Daß dabei nicht alle Aspekte erschöpft werden können, versteht sich von selbst. Darauf beruht schließlich das Prinzip philologischer Nachkommenschaft, für die es sicherlich lohnenswert sein dürfte, das Ganze noch einmal unter dem Gesichtspunkt einer *Ökonomie der Gabe* wiederzulesen. Schließlich geht es auch bei Kleist wie bei Goethe und danach darum, Göttergaben mit irdischen Tauschverhältnissen zu konfrontieren, und letzte Geschenke, wie das von Jupiter an Alkmene, in ihrer Doppeldeutigkeit von Gabe und Gift in einem noch anderen Sinne als Verzeichnung erscheinen zu lassen.

Michael Wetzel (Kassel)

Die Aktualität der Romantik. Sammelrezension¹

Es steht heute außer Zweifel, daß die Romantik eine der wichtigsten Epochen der *Moderne* war. Romantisch sein, das war um 1800 auch Ausdruck einer intellektuellen *Avantgarde*, eines dem Neuen und Gewagten aufgeschlossenen Denkens, vor allem aber eines Mutes zum Experiment mit literarischen, philosophischen und wissenschaftlichen Darstellungsweisen. Dies betrifft auch und in erster Linie den Umgang mit den Medien der Repräsentation durch Bild und Schrift, ja überhaupt das Verhältnis zu Frage des *Medialen*. In diesem Sinne haben Gerhard Neumann und Günter Oesterle einen Sammelband zum Thema mit Beiträgen herausgegeben, die sich speziell mit der Verschränkung beider Medien in der romantischen Literatur beschäftigen. Denn darin genau liegt das Besondere des epochalen Einschnitts: daß in ihr die traditionellen Grenzen des seit der Renaissance währenden *Paragone*, des Wettstreits zwischen Dichtern und Malern, in innovativer Weise überschritten werden.

Das am Anfang stehende *ut pictura poesis* des Horaz hatte spätestens seit Lessings *Laokoon* eine kanonische Korrektur erfahren, die genau über die Reichweite der Gattungskompetenzen von Bild- und Schriftkünsten entschied. Für die nachfolgende Generation der Romantiker war dies schon Grund genug, die Ordnung der Repräsentation in eine entscheidende Krise zu stürzen, aus der die Geburt des Gesamtkunstwerkes von Literatur, Musik und bildender Kunst im 19. Jahrhundert hervorgehen sollte. Diese mediale Krise äußert sich, den Worten der Herausgeber im Vorwort nach, vor allem in drei kulturellen Bereichen: der Auflösung der Zentralspektive zugunsten einer polyfokalen Sehweise, der Reduzierung von Bild- und Sprachzeichen auf eine zugrundeliegende Kultursemiotik und schließlich der Überschreitung der Wahrnehmungsgrenzen der fünf Sinne hinsichtlich synästhetischer Experimente – alles in allem Momente der Auflösung und des Aufbrechens herkömmlicher Sinnstrukturen, die sich

¹ zu: Bild und Schrift in der Romantik. Stiftung für Romantikforschung Bd. VI, hrsgg. von Gerhard Neumann und Günter Oesterle, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1999; Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klusmann, hrsgg. von Bettina Gruber und Gerhard Plumpe, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1999; Rakefet Sela-Sheffy, Literarische Dynamik und Kulturbildung. Zur Konstruktion des Repertoires deutscher Literatur im ausgehenden 18. Jahrhundert, Gerlingen (Bleicher) 1999.

nicht ohne die mediale Infragestellung der Differenz zwischen Optisch-Imaginärem und Begrifflich-Skripturalen durch die neuen, um 1800 epistemologisch triumphierenden audiovisuellen Medien (wie Mikroskop, Fernrohr, Laterna magica, Camera obscura, Kaleidoskop, Glasharfe, Elektrophor) durchsetzen konnten.

Entscheidend ist also weder die antikisierende Chiasmatisierung der beiden Medien (*ut pictura poesis/ut poesis pictura*), noch die neuzeitliche Überbietung oder Ausschließlichkeit von Bild und Schrift, sondern gerade die Aufhebung des Gegensatzes zu einem „dialogischen Spiel“ zwischen den Gegensätzen, in dem Bilder ihre Herkunft aus dem Flimmern der Buchstaben und Schrift ihren Impetus aus der bildlichen Kraft des Vor-Augen-Stellens der Übertragungen von „Hypotypose“ und „Prosopopöie“ bekennen: „Ganz zweifellos erwächst diese Wiederkehr des ‚Bildes‘ aus der wimmelnden Schrift samt ihren Buchstaben aus einer gesteigerten, ja erotisierten und hysterisierten Aufmerksamkeit auf Metapher und Metonymie, auf die Bildkraft der Worte und Figuren, ...“ Demonstrativ wird damit der gattungsspezifische Kanon Lessings über Bord geworfen, tobt sich die Lust an der Grenzüberschreitung aus, wie sie z. B. Oesterle in seinem Beitrag am Paradigma des *Umrisses* vorführt. In dieser zwischen Zeichnen und Schreiben sich bewegenden, die Abstraktion des Schriftzeichens und die Sinnlichkeit des Abbildes verdichtenden Linearisierung des Darstellungsprozesses vollzieht sich eine Temporalisierung des Bildes in der Zusammenführung von Geste

und Graphem über eine Fixierung auf den „fruchtbaren Augenblick“ hinaus.

Oesterle führt August Schlegel als Gewährsmann für eine romantische Theorie der Zeichnung an, die gegen eine Raumillusion der Malerei und damit gegen eine illustrierende Visualisierung der Literatur für die antizipierende Funktion des Umrisses optiert. In diesem erstarrt das Poetische der Bilder nicht zur Sichtbarkeit, sondern bewahrt seine bildende Kraft an der Grenze des Unsagbaren, Undarstellbaren, und zwar als „doppelcodierte“ Darstellungsweise des Transitorischen, des „Noch-Nicht-Und-Doch-Schon“: „Der Umriss erhält deshalb eine Leitreferenz in der romantischen Theorie der Künste, weil seine Andeutungskunst vom Subtilen, Ephemerem und Transitorischen des Alltags bis hin zur Schwelle der Unsagbarkeit und Undarstellbarkeit reicht.“

Demonstriert wird diese romantische Technik als zugleich Verbindung von Plastischem und Pittureskem am Beispiel der Illustration von Mörikes „Historie der schönen Lau“ durch Moritz von Schwind. Aber auch in Jean Pauls Werk kommt es zu einer solchen *Doppelung* des Verhältnisses von Schriftzeichen und ikonischen Zeichen – einmal der Bildumschreibung zu Indizes einer Geschichte und andererseits der Kontrafaktur von Ursprungstexten und -szenen –, wie sie Helmut Pfotenbauer als „nicht Abbild eines Sichtbaren, sonder Abstraktionen, Signaturen eines zeitenthobenen, weniger flüchtigen Seins“ interpretiert. Diese Verwandlung von Bildern in den Text eines entmaterialisierten Schreibprozesses wird bei E.T.A.

Hoffmann in ein „Verweisungs- und Spiegelungsspiel“ von Bild und Schrift, von Defiguration und Refiguration aufgehoben. Gerhard Neumann zeigt in seiner Untersuchung der Novelle „Doge und Dogaresse“, wie Hoffmann über die genaue Beschreibung eines Bildes die dadurch erzeugte Sichtbarkeit in ein Spannungsverhältnis zur Unsichtbarkeit der verborgenen Geschichte setzt, um ein neues *konstruktivistisches* Darstellungsprinzip zu entwickeln:

"Was in diesem komplexen Geschehen der Novelle seinen Ausdruck sucht und zur Wirkung kommt, ist ein modernes, den Begriff des Romantischen neu bestimmendes Konzept von Repräsentation; [...] und zwar durch das Prinzip erzählerischer Polyfokalität, den kunstvoll sich verschränkenden Einsatz von verschiedenen, einander Widerpart bietenden Garanten der Wahrnehmung [...]"

Neumann vergleicht diese *Polyfokalität* mit dem Prinzip der *Anamorphose*, durch das Unsichtbares oder Fiktives im faktisch Sichtbaren als „Kipp- und Alternierungsmuster von Entstellung und Rekonstruktion“ mitdargestellt wird. Auch hier vollzieht sich eine „Verstreckung zwischen Bild und Schrift“, indem das Bild zur Chiffre wird – und umgekehrt – und einen Gegenstand inszeniert, der mehr zu sehen gibt als das Sichtbare. Auch in den anderen Beiträgen geht es immer wieder um die Kippfigur zwischen Bildikone und Sprachzeichen in den Wahrnehmungsdiskursen der „Kunstperiode“ – u. a. bei Arnim, Chamisso, Kleist, Tieck, Eichendorff. Zugleich geht es auch um die Konstruktion des *Autor*- (Ethel Matala de Mazza) oder *Künst-*

*lers*subjekts (Klaus Herding) durch den Kunstdiskurs, wobei auch die Rolle der Geschlechterdifferenz bei der Modellierung thematisiert wird.

*

Diese spezifische *Modernität* der romantischen Ausdifferenzierung der Kunstformen nimmt auch der andere Sammelband zum Verhältnis von Romantik und Ästhetizismus zum Anlaß, die historische Bedeutung der Zäsur von 1800 noch einmal hinsichtlich ihrer Wirkungsgeschichte zu beleuchten. Die Mitherausgeberin Bettina Gruber erinnert diesbezüglich an das romantische Postulat der *ästhetischen Autonomie*, das zweierlei Lesarten, nämlich als relative Autonomie des Künstlers und als absolute Autonomie des Kunstwerks, zuläßt. Dieses Dilemma wiederholt sich im Ästhetizismus um 1900, wie die Autorin am Vergleich von Tiecks Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen“ mit Heinrich Manns „Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy“ zu zeigen versucht. In beiden geht es um den Entwurf eines *utopischen Künstlertums* nicht über eine außergewöhnliche künstlerische Leistung, sondern um den Entwurf des Selbsts als Werk einer *Lebenskunst*.

Schon Tiecks „Sternbald“, so die These, ist Gegenstand einer absoluten Poesie als Effekt eines ständigen Betrachtens und Reflektierens von Kunst statt Erzeugung. Kunst wird hier als Wahrnehmungsmodus begriffen, dem ein bestimmter Kommunikationsmodus entspricht. Der Künstler kapriziert sich auf Sammeln und Arrangieren anstelle einer wirklichen Produktion. Umgekehrt

findet die Weltwahrnehmung „unter dem Primat schon gesehener Bilde“ statt, wird also Dasein als ästhetisches in einem Sinne rechtfertigt, wie er dann den Gegensatz von *Bohémien* und *Bourgeois* im 19. Jahrhundert bestimmt. Der spielerisch-kreative Aspekt einer *Selbstinszenierung* gegen die Tradition steht im Vordergrund einer Inszenierung als Bild, wodurch auch eine Distanz als *moralische Indifferenz* impliziert ist.

Dem moralischen Umkippen dieser Indifferenz in moralisch Böses folgen auch andere Beiträge des Bandes. Margherita Versari etwa stellt der utopischen Dimension einer Geburt des *neuen Menschen* aus der intensiven Zeit geistiger Gegenwart in Novalis „blauer Blume“ die Verneinung des Verhältnisses von Natur und Dichtung in Georges „schwarzer Blume“ gegenüber. Und Richard Herzinger verfolgt die Abwege der Geschichtsfiktion von der „Goldenen Zeit“ im chiliastisch-universalpoetischen Ideal des Novalis im reaktionären Antimodernismus der „Politischen Romantik“ völkischer Nationalität. Die Untersuchungen zur Neuromantik und zum Ästhetizismus um und nach 1900 positionieren dann entsprechend u. a. die Denkansätze von Klages (Heinz-Peter Preusser), Musil (Bernhard Spies), Panizza (Renate Werner) und Döblin (Mirjana Spies).

*

Im Sinne der Genese des Begriffs vom Künstlertum aus dem Geiste des romantischen Ästhetizismus sei abschließend noch auf das Buch von Rakefet Sela-Sheffy verwiesen. Es handelt sich um eine Arbeit zur kul-

turgeschichtlichen Einbettung der deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts in dem, was die Autorin mit Bourdieu als „literarisches Feld“ bezeichnet. Gemeint sind damit die sozialen Verhältnisse und kulturellen wie institutionellen Prozesse, denen sich eine bestimmte literarische „Aktivität“ verdankt. Vor diesem Hintergrund kommt die Studie zu neuen ästhetischen Bewertungen des Begriffrepertoires, das die Epoche von Klassik und Romantik bestimmte. Gerade die Topoi von *Autorschaft* und *Künstlertum* werden dabei im Sinne der strukturalen Analyse Bourdieus auf diskursive Begründungen eines „Habitus“ zurückgeführt, der den Rahmen allgemein von kulturellen Modellen erweitert.

Natürlich hat diese literatursoziologische Betrachtungsweise ihre Grenzen, innerhalb derer nicht immer originelle Einsichten aufgehen. Die in Weimar betriebene Bildung einer intellektuellen Elite in Konkurrenz zum romantischen Jena ist nicht unbekannt, ebensowenig wie der Anschluß der Frühromantik an die Tradition einer „subversiven Jugendbewegung“. Bei der Untersuchung des Romans als Phänomen einer entstehenden Massenkultur und seiner Problematik des Populären angesichts einer kanonischen Literaturgeschichte werden gerade die medien-geschichtlichen Aspekte zuwenig beachtet. Dafür setzt die Autorin die Rolle der Lyriker und Romanschriftsteller um 1800 in ein interessantes Verhältnis zur Entstehung einer *Nationalkultur*. Und so zeigt sich auch hier wieder am Beispiel der differenzierenden und historisierenden Funktion des s. g. „literarischen Repertoires“ für die Herausbildung eines

neuen Ethos des „Deutschtums“ die Aktualität von Klassik und Romantik nicht zuletzt hinsichtlich solcher

mißverständlichen Debatten wie die um eine nationale *Leitkultur*.

Ideenzirkulation

Stéphane Michaud

Inhaltsverzeichnis von „Romantisme“ No 99–102

SOMMAIRE

N° 107 – FIGURES

Avant-propos, par GISELE SÉGINGER	3
*	
GÉRALD RANNAUD	
<i>Stendhal et la tentation de l'histoire</i>	5
HUGUES LAROCHE	
<i>Être au parfum : la pyramide de Flaubert</i>	23
PASCAL MAILLARD	
<i>L'Allégorie Baudelaire. Poétique d'une métafigure du discours</i>	37
ALAIN CORBELLARI	
<i>Orgues et pianos. Le sacré et le profane dans la poésie</i> <i>de Jules Laforgue</i>	49
ÉLÉONORE ROY-REVERZY	
<i>La passion religieuse : les Goncourt, Zola et la question anticléricale</i>	59
OLIVIER LUMBROSO	
<i>De la palette à l'écritoire. Pratiques et usages du dessin</i> <i>chez Émile Zola</i>	71
BENOÎT MARPEAU	
<i>Les chevaux de bois des maîtres de manège.</i> <i>Équitation et représentations du corps à la fin du XIX^e siècle</i>	87
RÉSUMÉS	95

COMPTES RENDUS. *Dictionnaire européen des Lumières*, sous la direction de M. Delors (Patrick Brasart); Yannick Portebois, *Les Saisons de la langue. Les écrivains et la réforme de l'orthographe, de l'Exposition universelle de 1889 à la Première Guerre mondiale* (Jacques-Philippe Saint-Gérard); Luce Czyba, *Écrire au XIX^e siècle* (Michèle Hecquet); Christiane Veauvy et Laura Pisano, *Paroles oubliées. Les femmes et la construction de l'État-nation en France et en Italie 1789-1860* (Armelle Le Bras-Chopard); Yves Lochard, *Fortune du Pauvre. Parcours et discours romanesques (1848/1914)* (Jean-Marie Bourguignon); Jean-Émile Neaume, *Un Flic à la belle Époque. Anarchistes assassins mondains et scandales politiques* (Noëlle Benhamou); *Spiritualités d'un monde désenchanté*, textes réunis par G. Séginger (Dominique Peyrache-Leborgne); Volney, *Œuvres*, t. III : *Voyage en Syrie et en Égypte et Considérations sur la guerre des Turcs* (Sarga Moussa); Frederick Marryat, *Le Vaisseau fantôme* (Daniel Compère); Yves Gilli, *Florent Montclair et Sylvie Petit, Le Naufrage dans l'œuvre de Jules Verne* (Daniel Compère); Jean Lacoste, *Goethe. Science et philosophie* (Denis Thouard); Charles du Boishamon, *Chateaubriand intime. L'écrivain raconté par son neveu de Bretagne* (Bernard Degout); Paul Viallaneix, *Michel, les travaux et les jours, 1798-1874* (Agnès Spiquel); Stendhal, *Vie de Henri Brulard écrite par lui-même* (Serge Sérodes); Marie-Catherine Huet-Brichard, *Maurice de Guérin* (C. Gély); Jean-Pierre Bertrand, «*Les Complaintes*» de Jules Laforgue. *Ironie et désenchantement* (Daniel

Grojnowski); J. Laforge, *Les Complaintes* (Daniel Grojnowski); Pierre Danger, *Émile Augier ou le Théâtre de l'Ambiguïté. Éléments pour une archéologie morale de la bourgeoisie sous le Second Empire* (Jean-Marie Thomasseau); Marjolein Van Tooren, *Le Premier Zola : Naturalisme et manipulation dans les positions stratégiques des récits brefs d'Émile Zola* (Corinne Saminadayar-Perrin); Michèle Fontana, *Léon Bloy, Journalisme et subversion, 1874-1917* (Bernard Sarrazin); Henry James ou le fluide sacré de la fiction (Julie Wolkenstein); Claude-Pierre Perez, *Le Visible et l'invisible. Pour une archéologie de la poétique claudélienne* (Michel Lioure)..... 99

SOMMAIRE

N° 108 – L'IDÉE DE PROGRÈS

Avant-propos par Françoise MÉLONIO et Jacques NOIRAY 3

*

FLORENCE LOTTERIE

*L'année 1800 – Perfectibilité, progrès et révolution
dans De la littérature de Mme de Staël* 9

FABIENNE BERCEGOL

Chateaubriand ou la conversion au progrès 23

ARLETTE MICHEL

Balzac et l'idée de progrès en littérature 53

PAULE PETITIER

Progrès et reprise dans l'histoire de Michelet 65

MYRIAM ROMAN

« Ce cri que nous jetons souvent » : le Progrès selon Hugo 75

JEAN-YVES MOLLIER

Diffuser les connaissances au XIX^e siècle, un exercice délicat 91

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE 103

RÉSUMÉS 107

COMPTES RENDUS. *La Police secrète du Premier Empire : Bulletins quotidiens adressés par Savary à l'Empereur de janvier à juin 1811* (Fabrice Delorme); *Victor Hugo, Victor Schoelcher, Lettres*, texte établi, présenté et annoté par Jean et Sheila Gaudon (Claude Mazauric); *Nelly Schmidt, Victor Schoelcher en son temps. Images et témoignages* (Claude Mazauric); *Mythe et récit poétique*, sous la direction de Véronique Gély-Ghedira (Claude Millet); *Simone Bernard-Griffiths, Le Mythe romantique de Merlin dans l'œuvre d'Edgar Quinet* (Jeannine Guichardet); *Maria G. Pittaluga, Remarques sur le lexique des textes critiques de Baudelaire* (Jacques-Philippe Saint-Gérard); *Juliette Hoffenberg, L'Enchanteur malgré lui : poétique de Chateaubriand* (Bernard Degout); *Stendhal et le comique*, textes réunis et présentés par Daniel Sangsue (Serge Serodes); *Balzac et l'imprimerie*, anthologie réunie et présentée par Patrick Berthier (Stéphane Vachon); *Philippe Berthier, La Vie quotidienne dans La Comédie humaine de Balzac* (Éric Bordas); *Honoré de Balzac, La Grenadière & autres récits tourangeaux de 1832*, édition établie et présentée par Nicole Mozet (Éric Bordas); *Andrès Philippe, Théodore de Banville (1823-1891)* (Edgar Pich); *Catherine Boschian-Campaner, Georges Périn, poète messin* (Jean-Michel Wittmann); *Le Monde de Rodenbach*, études et documents réunis par Jean-Pierre Bertrand (Michel Brix); *Georges Rodenbach, Bruges-la-Morte*, présentation, notes et dossier documentaire par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski (Michel Brix) 111

SOMMAIRE

N° 109 – SAINTE-BEUVE
OU L'INVENTION DE LA CRITIQUE

Avant-propos par JOSÉ-LUIS DIAZ	3
*	
GÉRARD GENGEMBRE	
<i>Avant Sainte-Beuve : au nom du progrès ou la critique littéraire selon les Idéologues</i>	7
SANDRA TRAVERS DE FAULTRIER	
<i>De l'œuvre émancipée à la signature intérieure Situation juridique de l'auteur durant le siècle de Sainte-Beuve</i>	15
ANNIE ÜBERSFELD	
<i>Sainte-Beuve dans le Journal des Goncourt</i>	23
GÉRALD ANTOINE	
<i>Pour ou contre Sainte-Beuve ?</i>	33
JOSÉ-LUIS DIAZ	
<i>« Aller droit à l'auteur sous le masque du livre » Sainte-Beuve et le biographique</i>	45
LOÏC CHOTARD	
<i>Sainte-Beuve au risque du contemporain</i>	69
BRIGITTE DIAZ	
<i>« Écrire à voix basse ». L'écriture féminine selon Sainte-Beuve</i>	81
ROXANA M. VERONA	
<i>« Madame Récamier » : entre portrait et causerie</i>	99
BIBLIOGRAPHIE	107
RÉSUMÉS	115
COMPTES RENDUS. Wolf Lepenies, <i>Sainte-Beuve. Auf der Schwelle zur Moderne</i> (Andreas Gelz); Anne Geisler-Szmulewicz, <i>Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes</i> (M.-F. Melmoux-Montaubin); Ségolène Le Men, <i>La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité</i> (Éric Darragon); Prosper Mérimée écrivain, archéologue, historien, sous la direction d'Antonia Fonyi (Patrick Berthier); Yves Delègue, <i>Mallarmé, le suspens</i> (Pierre Campion); Pascal Durand, <i>Crises. Mallarmé via Manet</i> (De « The Impressionists and Édouard Manet » à « Crise de vers ») (Éric Benoit); <i>Mallarmé ou l'obscurité lumineuse</i> , sous la direction de Bertrand Marchal et Jean- Luc Steinmetz (Laurent Mattiussi).....	
	119

SOMMAIRE

N° 110 – DE LA REPRÉSENTATION
HISTOIRE ET LITTÉRATURE

Avant-propos par MICHÈLE RIOT-SARCEY	3
--	---

*

XAVIER BOURDENET

<i>Représentation du politique, politique de la représentation : les préfets de Lucien Leuwen</i>	13
---	----

NICOLE SAVY

<i>Un flou impressionniste Sur un malentendu sémantique et iconographique</i>	27
---	----

STÉPHANE GERSON

<i>La représentation historique du « pays », entre l'État et la société civile</i>	39
--	----

ANNE-MARIE THIESSE

<i>Des fictions créatrices : les identités nationales</i>	51
---	----

ISABELLE NAGINSKI

<i>Préhistoire et filiation : George Sand et le mythe des origines dans Jeanne</i>	63
--	----

NICOLE EDELMAN

<i>Représentation de la maladie et construction de la différence des sexes. Des maladies de femmes aux maladies nerveuses, l'hystérie comme exemple</i>	73
---	----

SYLVIE APRILE

<i>« Qu'il est dur à monter et à descendre l'escalier d'autrui » L'exil des proscrits français sous le Second Empire</i>	89
--	----

ISABELLE TOURNIER

<i>Le moment Barbier ou la « vérité » de Juillet</i>	101
--	-----

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	117
-------------------------------	-----

RÉSUMÉS	121
---------------	-----

COMPTES RENDUS. Michel Brix, *Le Romantisme français – Esthétique platonicienne et modernité littéraire* (Agnès Spiquel); *Corps/Décors : Femmes, Orgie, Parodie, Hommage à*

Lucienne Frappier-Mazur (Luce Czyba); Géraud Venzac, *De l'alliance du trône et de l'autel* (Gérard Gengembre); Michèle Riot-Sarcey, *Le réel de l'utopie. Essai sur le politique au XIX^e siècle* (Louis Hincker); *Vives Lettres*, n° 3, *Spiritualité et esthétique XIX^e-XX^e siècles* (Laurent Mattiussi); *Vives Lettres*, n° 7, «Spiritualité et Esthétique» (Nella Arambasin); Christian Helmreich, *Jean Paul et Le métier littéraire. Théorie et pratique du roman à la fin du XVIII^e siècle allemand* (G. Espagne); Heine voyageur et Heinrich Heine, *Le livre des chants* (Jean Lacoste); Philippe Moisan, *Les Natchez de Chateaubriand : L'utopie, l'abîme et le feu* (Bernard Degout); Bernard Degout, *Le Sablier retourné – Victor Hugo (1816-1824) et le débat sur le «Romantisme»* (Claude Millet); Chakè Matossian, *Fils d'Arachné. Les Tableaux de Michelet* (Paule Petitier); Sand et Musset, *Le Roman de Venise* (Françoise Sylvos); *Le Siècle de George Sand* (Christine Planté)

Anschriften der Mitarbeiter

Dr. Claudia Albes, Rohnsweg 49, 37085 Göttingen

Dr. Hans-Georg Arburg, Rue du Vieux-Billard 28, CH-1205 Genève

Ernst Behler (Seattle)

Dr. des. Maximilian Bergengruen, Müllheimer Str. 91, CH-4057 Basel

Dr. des. Roland Borgards, Wittelsbacher Allee 127, 60385 Frankfurt am Main

Professor Dr. Michel Chaouli, Indiana University, Dept. of Germanic Studies, Ballantine Hall 644, USA-Bloomington, Indiana, 47405-6601

Christiane Frey, Argelander-Str. 87, 53115 Bonn

Dr. Bärbel Frischmann, Enrique-Schmidt-Str. 7, 28359 Bremen

Viola Hildebrand-Schat, Mulanskystr. 23, 60487 Frankfurt am Main

PD Dr. Carola Hilmes, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Institut für Deutsche Sprache und Literatur II, Gräfr. 76, 60054 Frankfurt am Main

Stefan Hoffmann, Stockhornstr. 17, 68169 Mannheim

Dr. Lothar van Laak, Am Pfarracker 59, 33611 Bielefeld

Dr. Harald Neumeyer, Alexanderstr. 44, 60489 Frankfurt am Main

Prof. Dr. Günter Oesterle, Nahrungsberg 49, 35390 Gießen

Heinrich Pacher, Seminar für Deutsche Philologie der Universität Mannheim Neuere Geschichte II Schloss, Ehrenhof West 68131 Mannheim

Wolf Gerhard Schmidt, Kálmánstr. 42, 66113 Saarbrücken

PD Dr. Werner Wilhelm Schnabel, Universität Erlangen-Nürnberg,
Institut für Germanistik, Bismarckstr. 1 (B5 A1), 91054 Erlangen

Dr. Jörn Steigerwald, Ruhr Universität Bochum, Romanisches Seminar,
Gebäude GB, 7/134 , 44780 Bochum

Dr. Barbara Thums, Marienstr. 29, 70178 Stuttgart

Dr. Michael Wetzel, Goethestr. 67, 34119 Kassel

Dr. Yvonne Wübben, Husemannstr. 10, 10435 Berlin

In eigener Sache

Einladung zum Abonnement

Der konsequente Empirismus endigt mit Beiträgen zur Ausgleicheung der Mißverständnisse oder mit einer Subskription auf die Wahrheit.

(Friedrich Schlegel, Athenäum-Fragment 446)

Die Wahrheit können Sie nicht subskribieren, wohl aber

ATHENÄUM
Jahrbuch für Romantik

Abopreis: DM 58,- (35,80 €) Einzelverkaufspreis ab Band 2: DM 68,- (30,60 €).

Bitte bestellen Sie beim Verlag Ferdinand Schöningh oder bei Ihrer Buchhandlung.

Hinweise für die Autoren

Bitte schicken Sie die Manuskripte an:

Verlag Ferdinand Schöningh
Jühenplatz 1
33098 Paderborn

Für unverlangt eingesandte Texte und Rezensionsexemplare können wir keine Gewähr übernehmen. Eine Zeitschrift oder Kopie Ihres Beitrags sollten Sie selbst sicher verwahren.

Die Manuskripte sollen folgendermaßen eingerichtet sein:

1. Unterstreichug bedeutet Kursivsatz, doppelte Unterstreichug gesperrter Satz (nur in Zitaten, nach Vorlage).
2. Im Text:

Zitate in doppelte Anführungszeichen.

Größere Zitate (mehr als 3 Zeilen) und Verse einrücken. Sie werden in kleinem Druck gesetzt; eine weitere Kennzeichnung entfällt.

Auslassungen oder eigene Zusätze im Zitat: [].

Hochzahlen (für Anmerkungen) ohne Klammer hinter den schließenden Anführungszeichen, und zwar vor Komma, Semikolon und Doppelpunkt, aber hinter dem Punkt.

3. Fußnoten:

Alle Anmerkungen fortlaufend durchnummeriert am Schluß des Manuskriptes. Hochzahlen ohne Klammer oder Punkt.

Literaturangaben in folgender Form:

a) Bücher

- Monographien: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. Ort Jahr, Band, Seite.
- Editionen: Vorname Zuname (Hrsg.), Titel, Ort Jahr, Seite.

b) Artikel

- in Zeitschriften: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. In: Zeitschriftentitel Bandnummer, Jahr, Seite.
- in Sammelwerken: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. In: Titel des Sammelwerks, hg. von Vorname Zuname. Ort Jahr, Band, Seite.

Bei wiederholter Zitierung desselben Werkes: Zuname des Verfassers (Anm. XXX), S. x.

4. Abkürzungen:

Zeitschriftentitel u. dgl. möglichst nach dem Verzeichnis der ‚Germanistik‘ u. ä.

S. = Seite,

hg. v. = herausgegeben von

Auflagenziffer vor der Jahreszahl hochgestellt.

5. Korrekturen:

Der Verlag trägt die Kosten für die von der Druckerei nicht verschuldeten Korrekturen nur in beschränktem Maße und behält sich vor, den Verfassern die Mehrkosten für Autorkorrekturen zu belasten.



www.books2ebooks.eu